

I 10. 839



ci
ne
al ma nah '70

Sumar :

LUMEA FILMULUI

- | | | |
|-----|--|------------------------|
| 38 | Celebritate în doi | de Manuela Gheorghiu |
| 66 | Iubirea lor și a tuturor | de Radu Cosașu |
| 90 | Crima de la Bel-Air | de Mircea Alexandrescu |
| 100 | Sărutul, ca un punct roz pe i-ul verbului „a iubi“ | de Nina Cassian |
| 106 | Cum se naște o vedetă? | de Gh. Milețianu |
| 110 | Întreaga lume e o scenă... | de Magda Mihăilescu |
| 118 | Numele ei e deșertăciune | de Eva Sirbu |
| 146 | Ce nu știe spectatorul | |
| 166 | Cît trăiește un idol? | de Ecaterina Oproiu |
| 202 | Capete de afiș și monștri sacri | de Pierre Leprohon |



LETOPISEȚ

- | | | |
|-----|---|--------------------------------|
| 10 | Pe vremea cînd Tony Bulandra juca în «Amor fatal» | de Ion Cantacuzino |
| 16 | Ei au fost cei dintîi | de Ion Cantacuzino și C. Darie |
| 26 | Odrasla mașinii și a idealului uman | de George Littera |
| 136 | Îndreptar de buzunar | |
| 180 | Hanul — Răscrucea — Neantul | de Călin Căliman |
| 186 | Cei mai buni dintre cei foarte buni | |
| 198 | Premianți, promovați, corijenți, persecutați | de Eva Havaș |



EPOCA NOASTRĂ

- | | | |
|-----|--|--------------------|
| 20 | Niciodată golul... | de Malvina Urșianu |
| 70 | Rolls-Royce-ul, o căruță cu patru roți | de D.I. Suchianu |
| 124 | Gagul, o revoluție co(s)mică? | |
| 161 | Cîntînd sub ploaia de confetti | |



ANCHETE

- | | |
|-----|-----------------------------|
| 5 | Ce urăți filmului românesc? |
| 49 | Ce vă atrage către film? |
| 130 | Publicul poate fi cucerit? |
| 174 | Ce «hobby» aveți? |



FILM 2000

- 54 Săptămîna viitoare sau peste 1000 de ani de Ion Hobana
 57 Proiecții pe cerul nopții de R. Florian
 60 Pasibili de 2000 de Marin Sorescu
 62 2002, Odiseea filmului de Radu Cosașu



PROFIL '70

- 23 Ștefan Bănică — Cineva. acolo sus, îl iubește de Belphégor
 46 Fals articol despre Liviu Ciulei de Valerian Sava
 48 Virgil Ogășanu
 81 Succes noului venit de Sanda Faur
 128 Marlène Jobert reabilitează pistriuii
 151 Am fost actor de film de Maria Aldea
 208 Jean-Louis Trintignant de Eduard Constantinescu



SPECTATOR

- 74 Ce genuri cinematografice preferați? de Alice Mănoiu
 129 Cine ești, spectatorule? de Ana Maria Narti
 136 Invizibila masă rotundă a cititorilor



CORESPONDENȚE

- 76 Lugano — John Ford, trubadurul de Vinicio Beretta
 80 Hollywood — Mickey la 40 de ani e din alabastru de Alexandra Valp
 86 Paris — Deneuve-Bardot, o falsă dilemă? de Albert Cervoni
 192 Belgrad — Cea mai mare bătălie a filmului iugoslav s-a dat pe Neretva de Ranko Munitic
 195 Moscova — Waterloo e în stînga șoselei de György Fenyves



- 154 DOCUMENTARUL — Fiindcă a plouat 4 zile de Ion Bostan
 158 TV — Foamea de teleaști de Valentin Silvestru
 96 FILM ȘI MODĂ — Ca-n viață! Ca-n filme! de Ov. S. Crohmălniceanu
 114 FILM ȘI MUZICĂ — Un om care cîntă



Pe micul ecran, au fost captate în direct imagini lunare. Primii pămînteni păşind pe lună au fost urmăriţi cu sufletul la gură de milioane de telespectatori.

Pe marele ecran nu s-a produs însă «nici o gaură în cer» :

- Nici o peliculă care să revoluţioneze gîndirea cinematografică



Olinka BEROVA, actriţa cehoslovacă de faimă mondială

IANUARIE

● Prima zi a anului a fost marcată de un eveniment, care, chiar dacă nu e nici semnificativ pentru destinele cinematografului şi nici deosebit de pasionant pentru noi, a ocupat totuşi pagina întâi a sute de publicaţii din lumea occidentală: **SOPHIA LOREN** a născut un băiat.

- Şi de un eveniment cu

mult mai important, care n-a fost consemnat cu tam-tam, dar marchează o dată în istoria cinematografiei: **LEV KULEŞOV**, veteran şi pionier al regiei sovietice de film, îndrumător al unor regi-zori ca Eisenstein, Vertov, Pudovkin, realizatorul unor scurtmetraje experimentale între 1918—1920 (în care a impus teoria sa despre montaj) şi a primelor lungmetraje sovietice importante, a împlinit la 1 ianuarie vîrsta de 70 de ani.

FEBRUARIE

● **BORIS KARLOFF**, pe adevăratul său nume William Henry Pratt, în vîrstă de 81 de ani, a murit la 2 februarie. Din bogata sa filmografie — cca. 150 de pelicule — e suficient să cităm seria «Frankenstein» ca să provocăm admiraţia neînmurită a unor cinefili amatori de filme de groază.

● A avut loc a doua **întîlnire naţională a tînrului cinema neprofesionist** desfăşurată la Rouen. Iată cîteva din sloganurile strigate răs-picat de participanţi:

- «Temele cinematogra-fiei sînt în stradă!»
- «Oricine poate şi tre-buie să facă film!»
- «Loc pentru cei tineri!»

MARTIE

● **Festivalul de la Rio de Janeiro** s-a deschis la 17 martie. Cinematografia avangardistă locală — «Cinema novo» — era hotărîtă să nu participe şi ceruse tinerilor cineasţi străini să adopte aceeaşi poziţie. Pînă la urmă s-a ajuns la conclu-zia că e mai bine să existe o contestare din interior. În concluzie, Lelouch, De-ray, Enrico, Robbe-Grillet au fost la Rio şi, datorită protes-telor lor, tînrul cineast bra-zilian, Joaquim Pedro de Andrade, arestat în urma unor tulburări, a fost elibe-rat.

● **O săptămîină a filmu-lui românesc** s-a desfăşu-rat între 4—11 martie la Gre-noble, iar între 12—18 martie, la Cannes. Au fost prezen-

tate filmele «La vîrsta dra-gostei», «Balul de sîmbătă seara», «Dimineţile unui bă-iat cuminte», «Răscoala», «Golgota», «Gioconda fără suris» şi «Faust XX».

APRIIE

● La 7 aprilie au fost decla-rate monument istoric rămă-sitele vechiului studio al lui

CHAPLIN de la Hollywood. Interviewat de Paris-Mat-ch, Charlot a declarat între altele că la începutul anului 1970 va turna în Anglia un film intitulat «Monstrul».

● **Festivalul de la Hyères** (a 5-a ediţie) s-a deschis la 14 aprilie. Este o competi-ţie franceză a tinerei cine-matografii. Avînd loc înain-tea Cannes-ului, festivalul de la Hyères devine din ce în ce mai mult un prilej de preselectie pentru festivalul «cel mare».

MAI

● Contestat, repudiat, de-vastat anul trecut, **Festiva-lul de la CANNES** a reîn-viat anul acesta mai viguros din propria-i cenuşă. Poli-teţea diplomatică pare să cunoască o oarecare defen-sivă, iar Săptămîna criticii pare să joace un rol anti-comercial din ce în ce mai activ.

IUNIE

Două pierderi dureroa-se:

● **ROBERT TAYLOR** moare la 8 iunie. A fost gentlemanul filmului ameri-can, care a încarnat don

- Nici un regizor-mesia.
- Nici un actor care să fie glorificat în unanimitate — de public și de critică.

În așteptarea «marelui eveniment», să ne mulțumim să spicuim, în ordine cronologică, câteva dintre evenimentele cinematografice ale anului 1969.

juani și pierde-vară, cowboy și piei roșii, eroi romani și cavaleri medievali cu același har.

• **JUDY GARLAND** moare la 22 iunie. La vârsta de 3 ani pășise pe scenă și improvizase cu multă vervă. Cariera ei a fost o continuă serie de salturi: ascensiuni spectaculoase urmate de căderi fulgerătoare, dar a impus un mare talent.

• **Festivalul de la Berlin** s-a deschis la 25 iunie. A fost caracterizat de presă drept «Festivalul calmului».

IULIE

• **LEO McCAREY**, unul din regii comediei americane, moare la 5 iulie. Începând cu Mae West, continuând cu Bing Crosby, Ingrid Bergman, Gary Cooper și terminând cu Paul Newman, o întreagă pleiadă de valoroși actori americani și-au afirmat posibilitățile de comici sub bagheta lui. Între altele, Carey a realizat și celebra «Supă de rață» cu frații Marx.

• **First Artists Production:** asociație înființată la 5 iulie de trei actori de prestigiu — Paul Newman, Sidney Poitier și Barbra Streisand — vedeta anului 1969 după Premiul Oscar obținut cu «Funny girl». (Exemplul a mai fost dat cu 50 de ani în urmă de Chaplin, Griffith, Fairbanks și Mary Pickford — **United Artists**).

• Un alt festival tradițional: **MOSCOVA**. Deschis la 7 iulie. De fapt 3 festivaluri în 15 zile: lungmetraje, scurtmetraje și filme destinate copiilor. Producții din 70 de țări. O manifestare în primul rînd ideologică, de afirmare a valențelor sociale și etice.

AUGUST

• Între 10 și 21 august a avut loc a doua sesiune a **Festivalului de la Avignon**. Pe lângă retrospective închinat cîte unui mare realizator, s-a proiectat zilnic cîte o peliculă inedită. Un festival care se va impune.

• **VENETIA:** Festival mondial renumit deschis la 24 august. Se poate spune: — că Venetia '69 a rupt cu tradiția, — că Festivalul și-a căutat alt chip, — dar că anul acesta n-a găsit niciunul.

• Tot la Venetia au putut fi vizionate fragmente din filmul neterminat «12+1» în care, alături de Orson Welles, apare Sharon Tate. Filmul nu va mai apare pe ecran, fiindcă actrița **SHARON TATE**, soția regizorului Roman Polanski, a murit în luna august. În condiții macabre și misterioase, asasinată prin strangulare și lovituri de cuțit în spate.

SEPTEMBRIE

• Între 15—21 septembrie, a avut loc a cincea ediție a Festivalului Noului cinema de la **PESARO** (Italia), sub direcția neobositului și entuziastului Lino Micciché.

După zgomotul și tulburările ediției precedente, «mostra» a devenit laborioasă și calmă. Au fost prezentate numeroase lungmetraje sociologice și istorice, cîteva scurtmetraje modest experimentale și «Meandre» — unul din filmele care s-a impus atenției.

OCTOMBRIE

• S-au destășurat obișnuitele festivaluri de la **Locarno** (2—10 octombrie) și



Julie CHRISTIE, vedeta care urăște vedetismul

Mannheim (6—11 octombrie).

• «**Tinerete fără bătrînețe**», filmul regizoarei Elisabeta Bostan, a obținut la Ciudad de la Plata, în cadrul celui de al VIII-lea Festival al filmului pentru copii, medalia de aur. (Cel mai bun film între 150 de pelicule prezentate de 24 de țări).

NOIEMBRIE

• O săptămână inedită: cea a filmelor de autor organizată la **Benalmadena del Sol** (Malaga), între 3 și 9 no-

iembrie, de Federația cluburilor spaniole.

DECEMBRIE

• La ora cînd trimitem almanahul la tipar nu putem decît să prevedem că în decembrie va avea loc la **Opatja** o prezentare de filme jugoslave. Deoarece se știe că cineastii iugoslavi oferă surprize și reprezintă o cinematografie angajată, putem să presupunem că la Opatja vor fi vizionate interesante experimente cinematografice.

DATE IMPORTANTE '70

- | | | | |
|------------------------------|---|---------------------|--|
| 24 ianuarie 1859 | — Unirea Principatelor Române | | |
| 26-30 ianuarie 1945 | — 25 de ani de la primul Congres legal al sindicatelor. | 1 iunie | — Ziua internațională pentru apărarea copilului. |
| ianuarie-februarie 1933 | — Au avut loc eroicele lupte ale muncitorilor ceferiști și petroliști, conduse de P.C.R. | 11 iunie 1948 | — Marea Adunare Națională a votat legea naționalizării principalelor mijloace de producție din industrie. |
| 31 ianuarie-2 februarie 1910 | — Se împlinesc 60 de de la reconstituirea Partidului Social-Democrat din România. | 19-24 iulie | — Se împlinesc 5 ani de când au avut loc lucrările Congresului al IX-lea al P.C.R. |
| 3-5 martie 1949 | — A avut loc ședința plenară a C.C. al P.C.R. care a adoptat rezoluția privind întărirea alianței dintre clasa muncitoare și țărâniea muncitoare și pentru transformarea socialistă a agriculturii. | 6-12 august | — Se împlinește un an de când au avut loc lucrările Congresului al X-lea al P.C.R. |
| 6 martie | — Se împlinesc 25 de ani de la instaurarea primului guvern democratic din istoria României, condus de dr. Petru Groza. | 15 august 21 august | — Ziua presei române. |
| 8 martie | — Ziua internațională a femeii. | | — 5 ani de la adoptarea de către Marea Adunare Națională a Constituției Republicii Socialiste România. |
| 21 martie 1922 | — Crearea de către P.C.R. a organizației comuniste de tineret UTC. | 23 August | — Ziua eliberării României de sub jugul fascist. |
| 22 aprilie | — 100 de ani de la nașterea lui V.I. Lenin | 16-21 octombrie | — Se împlinesc 25 de ani de la prima Conferință Națională a P.C.R. |
| 1 Mai | — Ziua solidarității internaționale a celor ce muncesc. | 20 octombrie | — Se împlinesc 50 de ani de la greva generală a muncitorilor din România. |
| 2 mai | — Ziua tineretului din Republica Socialistă România. | 25 octombrie | — Ziua Forțelor Armate ale Republicii Socialiste România. |
| 5 mai 1818 | — S-a născut Karl Marx. | 7 noiembrie 1917 | — Ziua Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. |
| 8 mai 1921 | — Crearea Partidului Comunist Român. | 28 noiembrie | — 150 de ani de la nașterea lui Friedrich Engels. |
| 9 mai 1877 | — Proclamarea independenței de stat a României. | 1 decembrie 1918 | — Unirea Transilvaniei cu România. |
| 9 mai | — 25 de ani de la capitularea Germaniei hitleriste. Ziua Vic- | 30 Decembrie 1947 | — Abolirea monarhiei și proclamarea Republicii Populare Române. La 21 august 1965 țara noastră a devenit Republica Socialistă România. |

ce urați filmului românesc ?



Gheorghe ACHITEI:

Mai multă tinerețe, deși filmul românesc este încă «tînăr».

Paul ANGHEL:

Să ne supraviețuiască pînă acolo încît să fondeze o școală.

Aurel BARANGA:

Deși mă declar mefient în ce privește eficiența urărilor de bine, recidivez: urez filmului românesc să se nască. Cu alte cuvinte, aș fi fericit să văd un film original contemporan, interesant și plăcut, devotat canoanelor clasice și consacrate ale artei cinematografice, plin de inovații și de îndrăzneală creatoare; deci un film care, chiar dacă nu va fi bun, va fi în orice caz excepțional.

Eugen BARBU:

Sinceritate.

Ion Dodu BĂLAN:

Să fie vibrant ca poezia, bogat în adîncime ca sufletul poporului nostru, să gîndească în imagini simple complexitatea și înălțimea marilor sentimente ale contemporaneității și să perceapă pulsul omenesc al celor mai răscolitoare stări emoționale. Îi urez să valorifice toate forțele noastre actricești reprezentative, pentru că avem și noi (se știe) actori de talie mondială.

Oameni competenți și dăruțiți se îngrijesc astăzi ca destinele filmului românesc să cunoască împlinirile așteptate. Urez ca strădaniile lor să fie încununate de succes.

Radu BELIGAN:

Profesionalism.

Ion BRAD:

Filmului românesc și tuturor cineaștilor, succese reale! Adică, înțelegerea deplină a misiunii de *artă* care nu poate exista fără public, fără mesaj, fără putere de emoție și de convingere. Înnoirile să fie reale, să se hrănească din ideile și filozofia Partidului Comunist Român, devenite viață, fiind cu adevărat inovatoare prin caracterul lor revoluționar. În sfîrșit, multelor talente pe care le avem printre scriitori, regizori, actori și toți ceilalți realizatori ai filmelor, le urez *producători mai exigenți*, care să respecte riguros în activitatea lor practica internațională, să învețe tot ce trebuie din experiența țărilor cu vechi tradiții cinematografice!

Nicolae BREBAN:

Să devină școală. Să se regăsească în sfârșit în ființa sa specifică.

Anton BREITENHOFFER:

Să se ajungă la o școală națională — avem și talentele corespunzătoare.

George CALBOREANU:

Mult succes!

Virgil CALOTESCU:

Diversitate în tematică, în mijloacele de expresie și în stil, ca într-un viitor apropiat să se vorbească de o școală românească de film. Cît mai multe

filme contemporane în care publicul să-și recunoască propria istorie, materială și spirituală.

Dina COCEA:

Filme în culori care să zugrăvească și paleta atît de divers colorată a vieții noastre de azi.

Fory ETTERLE:

Cît mai multe scenarii bune și cît mai puține trepte ierarhice, adică mai puțină birocrație.

Mihnea GHEORGHIU:

Omul potrivit la locul potrivit.

Lucian GIURCHESCU:

Mai puțină birocrație și mai multă artă.

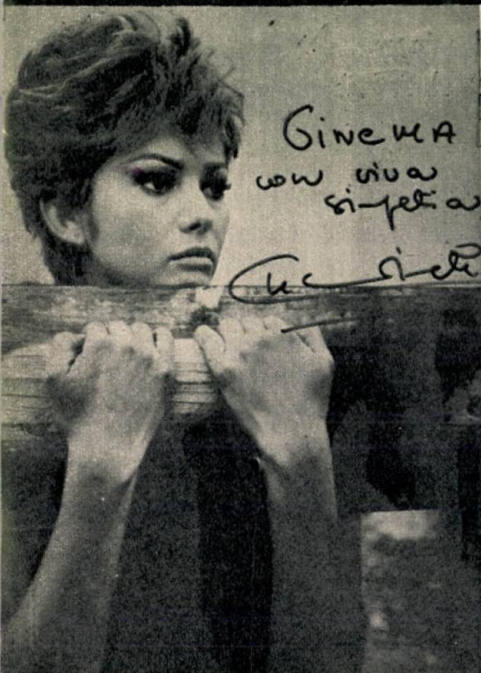
I. Popescu GOPO:

Artiști meseriași devotați.

Ioan GRIGORESCU:

Să ne recunoaștem în eroii de pe ecran, să stabilim o dată pentru totdeauna cine este principalul responsabil al insuccesului: scenaristul, regizorul (sau vice-versa?), să nu mai turnăm comedii la care plîngem, filmul de aventuri să nu mai fie un perpetuu eșec cu circumstanțe atenuante, să nu ne mai extaziem în fața măreției și totodată a decăderii filmului nostru de animație, iar critica noastră de specia-

Revistei «Cinema»,
cu cea mai vie simpatie
(Claudia Cardinale — Italia)



Cititorilor români
cu simpatie
(Larisa Șepitko, regizor — Uniunea Sovietică)



Cititorilor revistei «Cinema»,
cele mai bune urări
(Sophia Loren — Italia)



litate cam «cinegafă» să-l ajute pe spectator să se transforme din «cinefag» în «cinefil». Dar câte nu i-aș dori în prag de An Nou unei iubite mereu promițătoare, dar cam năbădăioasă, și atât de lipsită de constanță?

George IVAȘCU:

Doresc filmului românesc să fie **cinema**, adică: a) să nu fie doar literatură, teatru, operă sau operetă filmată; b) în consecință, filmul să fie creație de cineast autentic.

Ion JALEA:

Cît mai multe succese, ca să slujească cît mai eficient artă românească.

György KOVACS:

Să descopere oul lui Columb.

Laszlo LORINCZY:

1) scenariu; 2) scenariu; 3) scenariu!

Ion MIHĂILEANU:

Sănătate.

Francisc MUNTEANU:

Maturitate. Maturitate înseamnă în primul rînd profesionalism. Bineînțeles, acest lucru se cere și celor care diriguiesc destinele filmului românesc.

Sergiu NICOLAESCU:

Ceea ce se pare ca au obținut teatrul, muzica ușoară și fotbalul românesc...

Lucia OLTEANU:

Inteligență.

Gina PATRICHI:

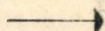
Oameni adevărați în filme adevărate.

Adrian PĂUNESCU:

Urez filmului românesc să fie la nivelul poeziei și prozei române de astăzi!

Căci libertatea de creație nu e numai o chestiune exterioară. Trebuie să ai și o anumită capacitate de a fi liber. Sînt regizori care n-au această capacitate. Ei tremură de spaimă că vor fi lăsați să arate ce pot.

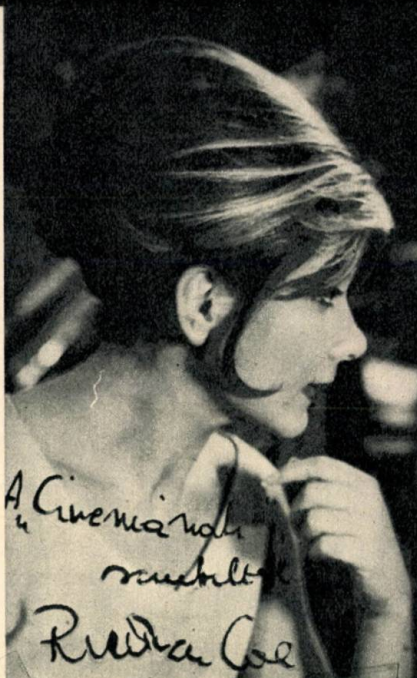
Celorlalți le urez curaj și înțelepciune, mă gîndesc cu emoție la steaua lor.



*Pentru cititorii
revistei «Cinema»
(Gérard Barry — Franța)*



*Salutări
revistei «Cinema»
(Rutkai Eva — Ungaria)*



*Cititorilor români
cu afecțiune
(Ron Moody, premiul Oscar pentru «Oliver»)*



D. R. POPESCU:

Ca la anul să nu-i mai ureze nimeni nimic.

Irina RĂCHÎTEANU:

Să fie artistic și atractiv, să câștige marele premiu al interesului public.

Geo SAIZESCU:

Mai presus de orice să fie el însuși.

Carmen STĂNESCU:

Să facă saltul calitativ pe care l-au făcut celelalte arte și să aibă colaboratorii cei mai valoroși cu putință.

D.I. SUCHIANU:

Urez autorilor de filme românești să învețe arta de a-și apăra copilul.

Andras SŰTŐ:

Să imite cât mai puțin filmele străine ca să semene cât mai mult cu el însuși.

Malvina URȘIANU:

Tot ceea ce îmi doresc mie însămi: talent și îndrăzneală în realizarea citorva bune filme de actualitate; aparatură modernă care să facă posibil acest lucru; o presă cinematografică angajată pe frontul cinematografiei românești, nu așezată în stal, la spectacolul acestei cinematografii.

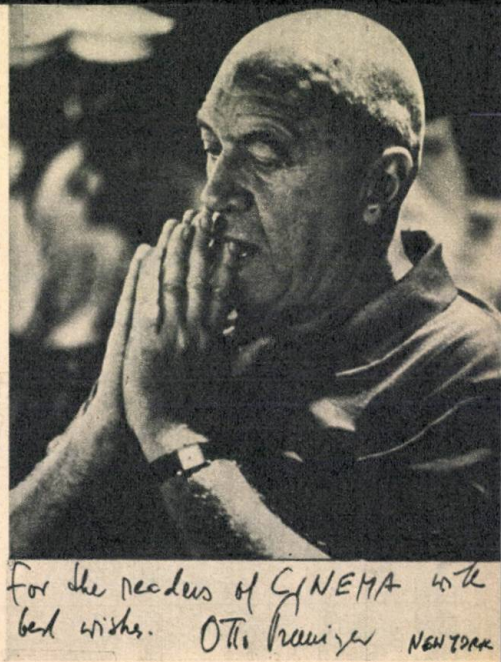
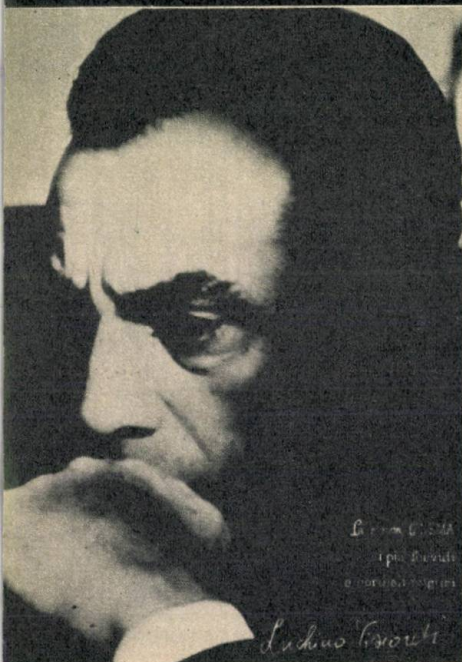
Gheorghe VITANIDIS:

Să se ridice pe plan mondial la prestigiul României de azi.

Revistei «Cinema»,
cele mai calde și cordiale urări
(Luchino Visconti — regizor — Italia)

Revistei «Cinema»,
intreaga mea simpatie
(Silvana Pampanini — Italia)

Cele mai bune
citorilor revistei «Cinema»
(Otto Preminger — regizor — S.U.A.)



**AIMÉE
JACOBESCU**



letopisef

PE VREMEA CÎND
TONY BULANDRA
JUCA ÎN
"AMOR FATAL"

*Impresarul Eleonorei Duse
aduce filmul în cetatea lui Bucur*

Marioara Voiculescu n-are regizor

Annabella — vedetă româncă

«Bing—Bang» cu Stroe și Vasilache

De la «Năbădăile Cleopatrei» la «Gogulică C.F.R.»

Iată cinematograful care a găzduit prima premieră cinematografică din București.



Ca în poveștile cu zine în care ursitoarele, cea bună și cea rea, prevestesc lui Făt Frumos ce-i va fi dat pe lume, în bine și în rău, cea bună dându-i o putere cu care să ferece ursita celei rele, cinematograful a venit pe lumea românească sub semne, deopotrivă, și rele și bune.

Domnul Lumină întîmpinat de întineric

Domnul Schurman, impresarul marilor vedete mondiale de la sfîrșitul veacului trecut (soprana Adelina Patti și trageana Eleonora Duse) s-a hotărît să aducă la București, la cîteva luni după triumful său de la Paris, pe ultima «vedetă» a secolului, *cinematograful*. În seara premierei fixată pentru 25 mai 1896, publicul premierelor de gală, doamne în rochii elegante de seară și domni în frac, așteptau în saloanele

ziarului de limbă franceză «L'Indépendance Roumaine» — pe Calea Victoriei, peste drum de palatul actual al telefoanelor — să înceapă spectacolul. Dar spectacolul n-a început nici în seara aceea, nici a doua zi, ci abia în seara de 27 mai. După două ceasuri de așteptare în confuzie și întineric, oaspeții au plecat acasă, fiindcă o pană de lumină cufundase saloanele în beznă, tocmai în momentul în care trebuia să debuteze cinematograful lui... Lumière, domnul «Lumină». Tulburătoare întîmplare, care așează cinematograful, de cînd a descins la București, sub zodia lipsurilor și a amînării.

Dar, ca în poveștile cu zine, un semn bun a venit să anihileze pe cel rău. Antreprenorii calculaseră că două săptămîni vor fi de ajuns pentru a epuiza curiozitatea publicului și programaseră spectacolele doar pentru o durată limitată. Dar adeviziunea publicului a depășit prevederile negustorilor. Spectacolele au fost prelungite, apoi s-au mutat într-o sală mai mare, de pe bulevard, la băile Eforie, și ceea ce era prevăzut pentru două săptămîni a durat aproape doi ani. Bineînțeles că

între timp spectacolul și s-a democratizat, a devenit serbare populară. Și astfel, adeviziunea publicului poate fi socotită cel de-al doilea semn, benefic, sub care a venit pe lume cinematograful în România.

Primul film românesc

Meritul celei dintîi apariții de acest fel îi revine unui băiat de 19 ani, încă elev la Conservator, fiul marelui artist Ion Brezeanu. Grigore Brezeanu, care a murit la 25 de ani, pasionat pentru cinematograful, a renunțat la îndeletnicirile teatrale, pentru a face în scurtă lui existență tot ce putea fi legat de film: producție, regie, scenariu, import de filme și de aparate, antrepriză de săli. Lui i se datorează apariția în septembrie 1911 a primului film românesc, «Amor fatal», în care jucau Lucia Sturdza și Tony Bulandra. Tot el are ideea, la reluarea din toamna aceluiași an a piesei «Înșir-te mărgărite» de Victor Eftimiu, să amestece spectacolul de teatru cu scene de cinematograful, care, în pauze, arătau ce se petrece între acte. Inițiativa a stîrnit

furtunoase discuții, prima polemică de estetică cinematografică din țara noastră... Tot el, împreună cu Nottara, Demetriade, Toneanu și Liciu, deci cu cei mai mari artiști ai vremii, ia inițiativa de a realiza un mare film istoric, evocator al luptelor de la 1877—1878, «Independența României». Prezentat în septembrie 1912, filmul a rulat cu un succes enorm în București, ca și în toate orașele Transilvaniei și în cîteva țări străine. Tradiția epopeii cinematografice de astăzi coincide astfel cu însăși obîrșia filmului românesc.

Popescu — Mecena — Shylock

Îndemnat de acest succes, Leon Popescu, producătorul filmului amintit, s-a hotărît să întemeieze societatea de producție cinematografică, «Filmul de artă Leon Popescu», ambițioasă titulatură inspirată de cele la modă în Occident. Leon Popescu a făcut tot ce putea să facă, sau aproape tot... A dat bani, a angajat tehnicieni străini, a creat un laborator și un platou de filmare în curtea

Filmul istoric, filmul de început—«Independența României» (1912)





Cu iz de superproducție
(Al. Giugaru — stînga — în «Legenda celor două cruci» — 1925)

Tradiția haiducească
(Dorin Sireteanu în «Iancu Jianu» — 1928)



Teatrului Liric, a antrenat în acțiunea lui tineri intelectuali și literați ai vremii — ca Liviu Rebreanu, Corneliu Moldovanu, Ion Minulescu, Haralamb Lecca — și a angajat ca interpreți trupa de actori cea mai «en vogue» condusă de Marioara Voiculescu și Constantin Radovici. Și totuși, se pare că cele zece filme realizate de el n-au fost la înălțimea așteptărilor. Numai filmul «Cetea Neamțului» — tot un film istoric — pare să fi fost gustat de public și de critică.

Care să fi fost cauza că un lucru atît de bine pornit a eșuat lamentabil? Într-un interviu din 1926, Marioara Voiculescu pare să fi pus degetul pe rană, arătînd că principala cauză a fost lipsa unui regizor de meserie, pe care ea vroise să-l aducă din străinătate și pe care Leon Popescu l-ar fi refuzat. Probabil că acest mecena, care a fost adesea de o excesivă generozitate, avea și momente în care era zgîrcit cu cine și unde nu trebuia. Lucrul transparent într-o amuzantă scrisoare a lui Demetriade către Nottara — doi colaboratori ai lui Leon Popescu, în care cel dintîi îl numește jumătate glumeț, jumătate serios, cu o dublă poreclă: «Mecena-Shylock». Lipsa fatală a unei personalități cu viziune artistică cinematografică, pe care n-o aveam la noi și pe care poate că ar fi fost bine s-o importăm, ca și pe operatori, și-a spus cuvîntul.

Sapte ani grași

După ani de tăcere cinematografică, cel puțin pentru filmul artistic în timpul războiului, cinematografia românească a început să dea semne reale de viață abia după 1923. Apariția la sfîrșitul acestui an a filmului «Țigăncușa de la iatac», o coproducție româno-germană-olandeză inițiată de Victor Beldiman, în care apăreau foarte mulți actori români și care s-a bucurat de un succes de public ce verifica tradiția generozității lui, a

avut darul să trezească din nou interesul pentru cinematograful românesc. Jean Mihail, tînărul actor ce făcuse și practică cinematografică la Viena, asistent de regie la acel film și Jean Georgescu, care pe atunci, foarte tînăr elev de Conservator, făcea în film un rolîșor de bonjurist — vor contracta amîndoi, în această întîlnire, o pasiune pentru film de care nu se vor vindeca niciodată. La cîteva luni după aceea, fiecare dintre ei devine regizorul și scenaristul unei producții românești.

Anii ce urmează pînă la apariția sonorului ar putea să fie numiți «cei șapte ani grași ai filmului mut românesc», fiindcă în acești șapte ani se realizează incredibila cifră de 34 de filme, cîte cinci pe an, în medie. Și asta fără să existe un studio, fără să existe reflectoare sau un laborator modern, lucrînd cu improvizatii, împrumutînd reflectoare de la teatre și de la fotografi, transformînd saloane particulare în studiouri și utilizînd aparate învechite și laboratoare primitive. Autorii acestor peste 30 de filme sînt mereu aceeași cîțiva pasionați, înscriși astăzi în istorie, ca o parte din pionierii filmului artistic românesc. Afară de cei doi pomeniți, se află printre ei un regizor de teatru, Ion Șahighian, doi operatori, Eftimie Vasilescu și mai tîrziu Cornel Dumitrescu, și trei artiști plastici, desenații Marin Iorda și Aurel Petrescu și sculptorul Horia Igiroșanu. Pe toți regizorii români din epoca mută poți deci să-i numeri pe degete, și îți mai rămîne și cu ce sății țigara.

Trebuie să remarcăm în aceste filme intenția lăudabilă de a ecraniza opere de seamă ale literaturii noastre: «Păcat» și «Năpastă», «Manasse» și «Venea o moară pe Siret».

Primii noștri cineaști

Privind filmografia producției din acei ani și puținele

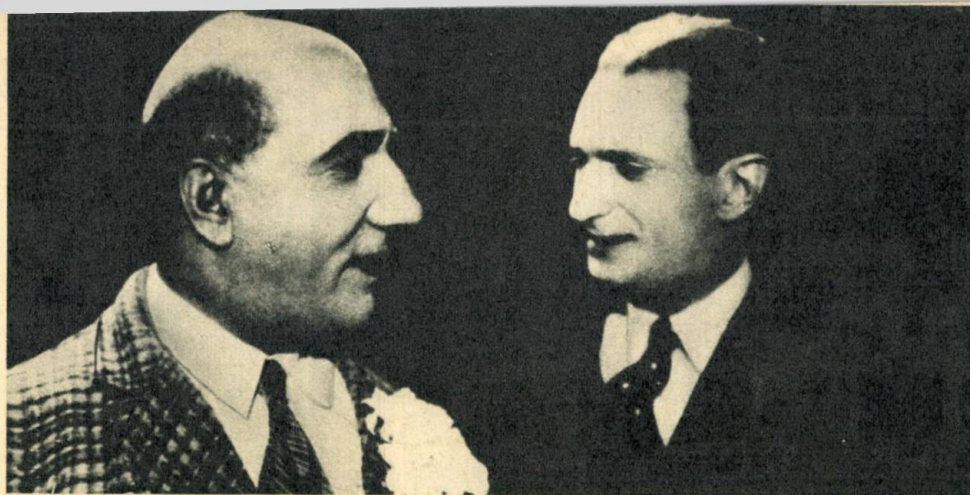
filme ce ne-au rămas, îți dai seama de preferințele tematice ale fiecăruia dintre puținii noștri regizori de pe atunci, ca și de stilul propriu fiecăruia. Jean Georgescu realizează aproape exclusiv comedii: «Milionar pentru o zi» (1924), «Năbădăile Cleopatrei» (ca scenarist, împreună cu Șahighian ca regizor), «Maiorul Mura» (1927), «Așa e viața» (1928, în ambele ca scenarist și ca interpret principal, regia fiind semnată în cea dintâi de Ion Timuș, în cea de a doua de Marin Iordă.) Jean Mihail este dimpotrivă un patetic, care se adresează scenariilor dramatice, care eșuează când încearcă comedie — ca în începutul filmului său «Lia» — și care, în stilul său, nu poate evita întotdeauna grandilocvența, temperată, din fericire, de o binefăcătoare predilecție pentru elementele documentare. Eftimie Vasilescu, operator care se pasionează pentru producție și atacă regia în colaborare cu actorul Ghiță Popescu, pare minat, în alegerea subiectelor sale, de dorința de a pune în valoare aspecte autentice românești de peisaj, de psihologie, de eroism. Aceasta ar putea să fie linia de legătură între filme ca «Legenda celor două cruci», după o nuvelă de Vissarion, cu evocarea unei iubiri neîmplinite din cauza relațiilor sociale din trecut, «Năpasta», pe care realizatorii încercau s-o transforme, ducând acțiunea prin toate locurile pămîntului lui Ion-nebunul, într-o evocare a condițiilor sociale ale satului românesc și a psihologiei țăranului, sau «Vitejii neamului», evocare a eroismului soldaților din războiul din 1916—1919.

O personalitate interesantă este cea a sculptorului Horia Igrișanu. El realizează «Iadeș», o comedie «de școală», apoi o trilogie haiducească: «Iancu Jianu», «Haiducii» și «Ciocoi». Dintre ele s-a păstrat doar «Haiducii».

Au mai fost și cîțiva diletanți plini de vise și de bune intenții, dornici să creeze ti-

O comedie cazonă
(Elvira Godeanu și Jean Georgescu în «Maiorul Mura» — 1928)





Un profil care a marcat spectacolul de revistă
(Constantin Tănase și Felix Bressart în «Visul lui Tănase» — 1932)



Un «boom» cinematografic semnat Stroe și Vasilache
(N. Stroe, Nora Piacentini și V. Vasilache în «Bing-Bang» — 1934)

«Trenul fantomă» în versiune românească
(Tony Bulandra, Stroe Atanasiu și Lisette Vereș — 1934)



puri comice după modelul Mack Sennett. Rezultatul eforturilor acestora ne-a rămas în arhivă sub chipul lui «Lache în harem» și al lui «Gogulică C.F.R.».

Ion Șahighian, venit de la teatru la film, pare minat mai mult de curiozitate decât de convingere și își caută, în mod evident, un stil și o tematică proprie. Poate că de aceea, debutând cu o adaptare după Labiche, comedia «Năbădăile Cleopatrei», trece cu dezinvoltură la «Datorie și sacrificiu» (1925), melodramă militară, care are meritul de a ne arăta un Vraca foarte tânăr, dar deja Vraca și de a dovedi în câteva scene de reconstituire a războiului din 1916, un simț al realismului documentar, care era poate adevărata mină a regizorului.

Filmul vorbește și cântă

Apariția filmului sonor a dezlănțuit o adevărată furtună în rîndurile cineaștilor români. În 1930 Jean Georgescu era deja la Paris, făcînd școala foamei și a cinematografului vorbitor. Jean Mihail, veșnic în căutarea unei combinații financiare, va face la Budapesta, în 1934, versiuni românești ale unor filme străine: «Trenul fantomă» — care ne-a păstrat din fericire astfel chipul lui Tony Bulandra și al lui Stroe sau «Prima dragoste» în care Annabella devenea vedetă româncă, iar Paul Feios era «director artistic» al unui film în regia lui Jean Mihail. Horia Igrișanu, silit de lipsa aparatului sonor, renunță la ambițioasele sale proiecte. Șahighian se reîntoarce la film abia în anii 1939 — cînd, în sfîrșit, se vor face câteva filme cu mijloace sonore în-ighebate la București.

Dar cel mai interesant fenomen al anilor sonorului este poate apariția în film ai unor populari actori de revistă și copiii acestor producții există, din fericire. E vorba de «Visul lui Tănase», realizat de el în studiourile



*O comedie de salon, «Doamna de la etajul II»
(Jana Costa, Mișu Fotino, Mary Don, Gr. Vasiliu Birlic și Mihai Popescu — 1937)*

«Tobis» de la Berlin și «Bing-Bang», realizat la București de Stroe și Vasilache.

Cîntec de lebedă

Anii de război au fost fi-
rește neprielnici realizării fil-

melor artistice. Iar dacă s-a
putut realiza în umbra pro-
pagandei oficiale ecraniza-
rea după Caragiale, «O noap-
te furtunoasă», și cea după
Mușatescu, «Visul unei nopți
de iarnă», a fost rezultatul
unei conjuncturi neaștepta-
te, care peste ani regăsea
oarecum situația din vremea

lui Leon Popescu. În anii
imediat următori eliberării,
cînd se pregătea trecerea
pe o altă formă de cinemato-
grafie, cea socialistă, cîteva
ultime speculații de ordin
comercial ale situației pieții,
cu lipsa ei de filme post-
belice, au dus la apariția
cîtorva combinații. «Alo,

București», «Furtul de la Ari-
zona», «Două lumi și o dra-
goste» și a unei încercări
tîrzii de producție personală,
«Pădurea îndrăgostiților», a
lui Cornel Dumitrescu. Era
un fel de cîntec de lebedă a
filmului unei epoci.

Ion CANTACUZINO

*«O noapte furtunoasă» — o noapte de bun augur
(Iordănescu-Bruno, Al. Giurgaru, Maria Maximilian, G. Demetru, Florica Demion, Radu Beligan — 1942)*



ei au fost cei dintîi

*Ei au fost pionierii.
Lor le datorăm
primele
filme românești*

ARISTIDE DEMETRIADE: FĂT-FRUMOS

A fost primul mare actor român de teatru care a nutrit o autentică, neîndoie-l-nică pasiune pentru cinematograful. În 1911 este un autentic Făt-Frumos — și pe scenă și pe ecran — în prima încercare de a combina teatrul cu cinematograful, la o reluare a poemului «Înșir-te mărgărite». Un an mai târziu, pentru filmul «Independența României», Demetriade este pe rînd inițiator, coscenarist, interpret principal și chiar supervisor al procesului de finisare tehnică, la Paris. După încă un an, e din nou interpret principal dar și regizor al primului nostru film de aventuri, «Oțelul răz-bună».

Trei momente esențiale, în vremurile eroice ale începuturilor, care mărturisesc o nobilă dăruire și așează numele interpretului exemplar al lui Hamlet, Ovidiu, Răzvan și Zefir, în primele rînduri ale ctitorilor cinematografului românesc.

*Privirea unui Hamlet ante-belic
(Aristide Demetriade)*



ION ȘAHIGHIAN: FILMAREA PASIUNEA SA

A fost un pasionat iubitor al cinematogra-fiei, capabil să facă pentru ea orice nebulii. Dar a fost și a rămas — în același timp și mai ales — soțul credincios al scenei, la care se întorcea, lucid dacă nu pocăit, după fiecare aventură cinematografică. Pînă ce, după o lungă perioadă de cumințenie, izbucnea iar «amoc-ul».

Prima criză a fost în 1925, cînd face simu-ltan, o comedie stil Labiche, în colaborare cu Jean Georgescu — «Năbădăile Cleopa-trei» — și o dramă patriotică, de reconsti-tuire istorică a războiului din 1916—1918, «Datorie și sacrificiu». În 1939, la o lună distanță — apar pe ecran două filme roma-nești semnate de el, o comedie cu Timică: «O noapte de pomină» (cu mare succes de public — scenariul lui Mușatescu) și o dramă cu Vraca, «Se aprind făcliile».

După 15 ani face, pe propriul său scenariu, filmul «Simfonia dragostei», lucrat la Viena, cu o distribuție austro-română.

Aceste intermitente activități cinemato-grafice călesc un regizor de film. Dovada e faptul că cele mai entuziaste cronici adre-sate unui film românesc sînt cele scrise — între alții — de Camil Petrescu pentru «Simfonia dragostei».

Totul însă s-a oprit aci. A fost norocul teatrului.

*Ion Șahighian
machiindu-l pe Ion Finteșteanu*



JEAN MIHAIL: UN TEMPERAMENT PATETIC

Tînărul actor al companiei «Excelsior» care pleca la Viena, în 1920, spre a lua contact cu filmul, lucrînd acolo ca asistent de regie, avea să dedice tot restul vieții sale cinematografului.

Cu sacrificiile și diplomația, cu spiritul combativ și ingeniozitatea pe care le-a chel-tuit — în anii '20 — pentru a face un film românesc, Jean Mihail ar fi putut realiza alte treburi, mai spornice. S-a dorit însă regizor de film și a reușit să fie — împreună cu Jean Georgescu — primii doi români avînd această profesiune și numai aceasta.

Era un umorist, dar viața îi tăiaze proba-bil pofta de ris. De aceea a ales pentru ecran numai subiecte dramatice. El este autorul primei ecranizări Caragiale — «Pă-căt» și a unui «Manasse» care face dovada unei mari măsurii. Aplecarea lui tempera-mentală spre patetic a fost domolită aici, de cealaltă trăsătură a artei sale, interesul pentru elementele documentaristice. Acestei trăsături i se datoresc și cele mai bune secvențe din «Lia» și cele cîteva documentare care constituie, probabil, cea mai valabilă parte a creației sale: «Rapsodia Română», «Orașul nu doarme niciodată». Amănuntul realist și dragostea pentru peisajul româ-nesc dau acestor filme întreaga măsură a ceea ce ar fi putut realiza Mihail, dacă naș-terea cinematografului socialiste l-ar fi găsit mai tînăr și cu puterile încă netocite de atîtea încercări.

*Era un umorist, dar...
(Jean Mihail)*



FLORICA DEMION: CARAGIALE AR FI SALUTAT-O

E un caz singular între actorii noștri de teatru care au fost și actori de film. Într-un singur rol pe ecran — Zița din «O noapte furtunoasă» — s-a realizat mai deplin decât într-o întreagă carieră de teatru.

Deși creația era atât de perfectă și vocația caragealiană pe care și-o afirma în filmul lui Jean Georgescu atât de evidentă, în afara schițelor egale cu ea însăși pe care același regizor i le-a oferit în «O vizită» — tot Caragiale! — și «Directorul nostru», Florica Demion n-a mai fost niciodată solicitată de ecran până la prematura ei dispariție. Talentul acesta pierdut, care putea să dea atâtea roade de maturitate, va rămâne pentru totdeauna — pe ecran — nu sub chipul duenei, ce ar fi putut să devină, ci numai cu nasul în vînt și dulcea inconștiență a unei Zițe pe care — cum spunea D.I. Suchianu — însuși Caragiale ar fi salutat-o ca a lui...

Dulcea inconștiență a Ziței (Florica Demion)



GEORGE TIMICĂ: HAZUL VORBEI

Chipul unei ordonanțe, în filmul «Maiorul Mura» (1928) și cel al unui mic slujbaş în filmul de succes și de valoare «O noapte de pomină», realizat de Ion Șahighian în 1939, sînt singurele manifestări prin care filmul românesc de pe vremuri a păstrat — din fericire pentru istoria teatrului românesc de mîine — mărturia artei de actor a lui G. Timică.

Aceste două personaje de oameni simpli au adîncime în concepție, pregnanță în expresie și haz în detalii. Dar mai ales au — în două ipostaze sociale diferite și totuși înrudite — o egală omenie, specific românească, o autenticitate pe care scena autohtonă n-a mai întîlnit-o de la lăncu

Petrescu încoace. Și aceasta fără căutare, fără «compoziție». Nu l-am văzut niciodată pe Timică făcînd eforturi ca să intre în pielea personajului sau silindu-se să aducă rolul la el.

Printr-o miraculoasă coincidență între interpret și personaj, duișia surîsului și hazul vorbei, tonul bonom și înțelegător sau scepticismul ușor al privirii ironice, care erau datele tipologice ale ființei sale din viață, deveneau pe scenă și pe ecran mijloace de caracterizare. Și cu ele — dozîndu-le în proporții subtile și diverse — actorul întruhipa oameni mereu deosebiți, deși semănau totdeauna cu Timică.

Ordonanța maiorului Mura (Timică — plan doi)



ION MANU: ERA CREAT SĂ FIE PĂCALĂ

Încă de prin 1914 a fost vorba să se aducă pe ecran un «Păcală», dar filmul nu s-a mai realizat. Personajul a apărut pe ecrane mai tîrziu, prin 1926, sub chipul lui Ion Manu, dar din filmul lui Aurel Petrescu n-a rămas decît... o fotografie. (Tot Manu a fost ghidușul legendar și pe scena Naționalului, într-o remarcabilă creație). S-a vorbit iar de un Păcală mai tîrziu, în epoca sonorului, și mai de curînd în vremea cinematografeiei noastre socialiste, dar fără urmări. Dacă vreodată filmul se va face, mă voi gîndi însă ce-ar fi făcut Manu din el, dacă îi era dat să întruhipeze iar personajul. Hitru, bun de glume și în viață, și în scris, și pe scenă, era creat să fie Păcală! Nu va fi niciodată decît în închipuirea acelor ce l-au cunoscut: viața nu așteaptă.

Puținele apariții ale lui Manu — două, trei — în filmele noastre din ultimii ani, fac dovada autenticului filon de umor românesc pe care îl posedă acest mare actor de comedie. În ipostaza truculentă din «O po-

veste ca-n basme», sau în ipostaza seacă a tirgoveșului caragealian — Leonida din «D'ale carnavalului» — în două roluri atât de deosebite, dar atât de legate de specificul românesc, Ion Manu a certificat aderența sa la toate formele umorului autohton. Și aceste mici schițe — pentru a-l parafraza pe Napoleon — spun despre arta lui mai mult decît un lungmetraj.

Hitru în viață, în scris, pe scenă (Ion Manu)



MARIA FILOTTI: TĂRANCĂ LA O HORĂ

A apărut pe ecran în 1912, în prima scenă din primul mare film românesc, «Independența României», în rolul unei țărânci, la o horă. Era o scenă care — în roluri tot atât de modeste — aduna mai pe toți actorii Teatrului Național, tineri și vîrstnici, veniți să sprijine simbolic începuturile cinematografeiei românești.

Umor și duișie (Maria Filotti și Mișu Fotino)



Apoi Maria Filotti n-a mai jucat în film până în 1944—1945, când, tot din spirit de dăruire, a creat în «Visul unei nopți de iarnă» o schiță ce putea valorifica doar o mică parte din mijloacele multiple ce-i stăteau la îndemână, darurile sale de umor și duioșie. După alți 10 ani, împotriva avizului medicilor, a acceptat să reia pe ecran magistrala ei creație, Adela din «Citadela sfărâmată», spre a putea lăsa în film o mărturie vie a artei sale. Dar încercarea i-a fost fatală și i-a curmat firul vieții. Secvențele realizate s-au păstrat în filmul «Amintirea unei artiste» (1957) pe care i l-a dedicat Savel Stiopul.

Trei mărturii de jertfă pasionată făcută artei a șaptea, la începutul și la apogeul unei prestigioase cariere teatrale, leagă astfel, simbolic, destinul acestei mari personalități a scenei de istoria filmului românesc.



*Un seducător comic
(Mihai Popescu)*

MIHAI POPESCU: NEUITATĂ DIRĂ DE FULGER

Apariție aparte în teatrul românesc, personală îmbinare de daruri naturale — glas, sensibilitate, prezență scenică — cu inteligență, cultură și muncă pasionată, Mihai Popescu a lăsat pe cerul teatrului nostru o neuitată diră de fulger. Cinematograful n-a avut prilejul să-l utilizeze decât o singură dată, fiindcă apariția sa pe scenă a coincis cu cea mai ingrată epocă a producției autohtone, anii când introducerea sonorului făcuse aproape imposibilă crearea de filme românești. «Doamna de la etajul II» (1937), atât cât s-a păstrat din ea în fotografii — căci copia filmului nu mai există — ne descoperă un Mihai Popescu neașteptat, nu numai june prim, dar și june comic. O latură pe care teatrul a speculat-o mai puțin, și aceasta ne face să regretăm cu atât mai mult pierderea filmului. După cum, printre atâtea regrete, Mihai Popescu a lăsat și pe acela că cinematografia nouă românească, în primii săi ani de existență, n-a avut inspirația să-l utilizeze așa cum ar fi trebuit, spre a ni-l păstra prezent altfel decât în amintire.

GEORGE VRACA: MEREU EGAL CU SINE ÎNSUȘI

Singurul nostru actor de teatru care a fost și vedetă de film atât în epoca mută, cât și în cea sonoră. Debutând pe scena Teatrului Național în 1923, debutează și în film doi ani mai târziu, în realizarea lui Ion Șahighian, «Datorie și sacrificiu», după care urmează «Lia» (1927) de Jean Mihail. În 1949 e prezent în primul film al cinematografiei socialiste, «Răsună valea» de Paul Călinescu, pentru ca, puțini ani înainte de a realiza ultimul său rol pe scenă, remarcabilul «Richard al III-lea», să creeze în film un personaj antologic, acea incizie în aqua forte care e boierul Brâncoveanu din «Tudor». De-a lungul a 40 de ani, creațiile sale jalonează astfel, deopotrivă, istoria teatrului și pe cea a filmului românesc. Și fiindcă acesta a avut norocul să-i păstreze chipul de-a lungul întregii cariere, vom putea să-l vedem pe Vraca întotdeauna, egal cu sine însuși, cel de la început, dar crescând și maturizându-se de-a lungul anilor, într-o remarcabilă evoluție ce rezumă, oarecum, însăși evoluția cinematografiei noastre.

*Impărțind pe platou aceeași pasiune
(George Vraca și I. Niculescu-Bruno)*



ION IANCOVESCU: ETERNUL NEASTÎMPĂRAT

Cu puține zile înainte ca acest etern neastîmpărat să pună creionul pe masa la care scria și să închidă ochii, liniștindu-se pentru veșnicie, am avut cu el o convorbire despre filmele românești în care jucase. Și lăncu observa pe drept că «Țigăncușa de la iatac», filmul în care, în 1923, el — omul pe care spectatorii erau obișnuiți să-l vadă totdeauna în frac — juca un țăran sărac cu picioarele goale, a avut un atât de mare succes, încât a provocat un flux al filmelor românești și a îngăduit realizarea în cîteva ani a

citorva zeci de producții autohtone, în cele mai grele condiții de lucru. După această istorică participare la un film românesc, și după apariția sonorului, Iancovescu și-a legat din nou numele de cinematografia noastră. A jucat în «Parada Paramount» realizată la Paris, în care ducea un comperaj plin de vervă, legind o serie de scheciuri care prezentau pe marii actori ai Casei respective. A avut atunci prilejul să-l parodieze pe Maurice Chevalier, dar mai ales să aducă pe ecran, pentru prima oară, graiul românesc. Din nefericire amîndouă filmele s-au pierdut. Au trecut mulți ani pînă cînd, în 1955, în «Afaceria Protar», unul dintre primele filme realizate la Buftea — deci alt moment istoric — un regizor a avut inspirația să înregistreze pe peliculă ceva din verba care-l făcuse celebru pe Iancovescu. Și apoi iar au trecut anii și iar a fost neglijat, pe nedrept și iremediabil. Dar bătrînul flășnetar, care apare fugitiv de cîteva ori în «Două lozuri», ca și halucinantă figură întruchipată de el, în ultimul an de viață, în scurt metrajul lui Ilieșiu, «O noapte», vor rămîne mărturie a ceea ce un mare actor de teatru ar fi putut da — și pe ecran — ca omenie, sensibilitate și dar al compoziției. Cred că aceste fragmente își vor găsi o dată locul într-o antologie.

*Domn în frac sau țăran desculț
(Ion Iancovescu)*

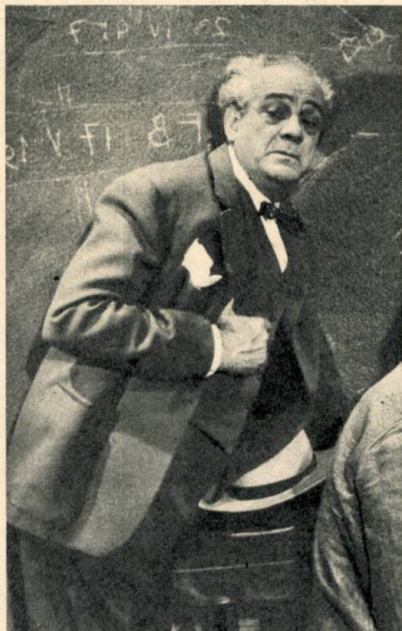


JULES CAZABAN: CU INIMA ÎN PALMĂ

Jules Cazaban a avut în cinematografia noastră un destin nedrept. Creatorul de oameni simpli, cinstiți, cu inima în palmă, care i-au adus atîtea succese pe scenă — a fost adus să realizeze pe ecran tipuri de escroci verosi ca în «Celebru 702» și de

politicieni clănțai, ca în «Telegrame», fiindcă știa să zică *pi moldovinești*. I-a realizat foarte bine, desigur, fiindcă talentul știe să se plece oricărui obligații. Și astfel Cazaban a servit ecranul, dar n-a fost niciodată servit de ecran. Actorul plin de umanitate, care putea duce în spate un rol covârșitor, ca cel din «Moartea unui comis voiajor» de Miller, în care n-a mai putut fi înlocuit, n-a fost întrebuințat nici pe genul, nici la valoarea și nici în dimensiunea pe care o merita. A rămas întotdeauna în umbra «vedetelor», care adesea nu aveau destulă strălucire ca să-l poată umbră. Cine va oferi vreodată ochelari celor care nu trebuie să fie miopi?

Știa să zică «pi moldovinești»
(Jules Cazaban)

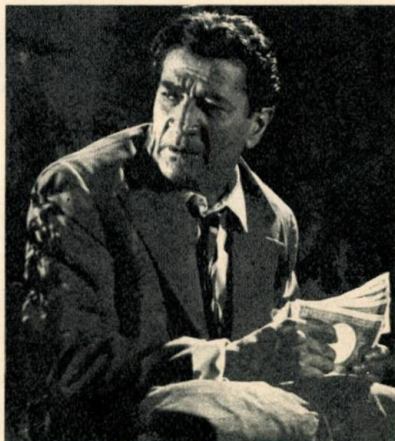


GEORGE MĂRUȚĂ: INVERS DECÎT ÎN REALITATE

Era bun, prietenos, servabil, corect și loial. Pe scenă avea darul compoziției, făcută nu din grimă, ci din gândire. Cinematografia noastră a înțeles că avea nevoie de el, ca să compună pe ecran lucrul cel mai greu de realizat, un intrigant pe care să-l crezi și inteligent și diabolic. Licheaua autentică, proba supremă a artei compoziției. Și fiindcă Măruță era atât de bun și de servabil, s-a devotat pentru cinematografie și a acceptat să fie în film, aproape întotdeauna, exact invers de ceea ce era în realitate. A făcut credibilă prezența câtorva personaje create cu o veracitate uluitoare, dar cred că le-a urit cu o pasiune nebună. De aceea le-a dat și o viață atât de plină. E păcat totuși că au fost numai schițe. Omul care pe scenă a realizat acea figură amplă, compusă din atâtea nuanțe și atât de adânc gândită, a lui Peachum din «Opera de trei parale», ar fi

meritat un film în care personajul principal să fie gândit pentru el. A avut cel puțin norocul ca cele câteva personaje-episoade, dar pline de viață, pe care le-a jucat, să își afle locul în filme dintre cele mai bune

Nu din grimă, ci din gândire
(George Măruță)



NIKI ATANASIU: MEMORABILE ECRANIZĂRI

Aproape toate rolurile realizate de el în film sînt ecranizările unor creații memorabile: «Citadela sfărîmată», «Bădăranii», «Scrisoarea pierdută», «Telegrame»; dacă aceste filme au permis ecranului să păstreze trăsăturile caracteristice ale artei sale de actor de teatru — și e bine că au făcut-o — ele nu i-au putut oferi și ocazia unor creații specific cinematografice. «Porto-Franco» a fost un eșantion, care îngăduie să bănuiești posibilitățile actorului, rămase din păcate neexploatate.

Tipuri și prototipuri
(Niki Atanasie și Costache Antoniu)



ION TALIANU: ÎN FILM MĂ POT CONTROLA...

Pe Ion Talianu, actorul de mari resurse în realizarea unor roluri de compoziție — în comedie mai ales — l-a apropiat de ecran regizorul Paul Călinescu. Ca unul care semna adesea regia unor spectacole teatrale pe diverse scene, Talianu măturisea, ori de câte ori avea prilejul, admirația pentru activitatea creatoare a prietenului său, căruia filmul îi oferea posibilități infinite mai largi de punere în scenă și de folosire a actorilor.

Distribuit de Paul Călinescu într-un prim rol pe ecran în «Răsună valea» (1949), Ion Talianu avea apoi să evadeze tot mai des din lumea teatrului în cea a filmului, apărind în «Mitrea Cocor» (1952), interpretînd rolul lui Cațavencu din «O scrisoare pierdută» (1953) — una din marile sale creații actricești — pe cel al lui Agopian din «Afacerea Protar» (1955), filmul realizat după piesa lui Mihail Sebastian, «Ultima oră», iar, în 1956, rolul simpaticului fotograf din «Pe răspunderea mea».

A fost ultimul lui film înainte de a închide ochii — ne amintește doamna Marta Talianu, văduva regretatului actor. N-a mai apucat să-l vadă, din păcate... Să se bucure privindu-se.

— Avea această satisfacție?

— Cred că de aci pornea dragostea lui pentru film. Îmi spunea uneori: «Teatrul înseamnă scena, publicul care mă aplaudă, eventual cronică dramatică din ziar. Filmul îmi aduce un element în plus. Mă pot vedea, mă pot controla. Numai într-o sală de cinema îmi dau seama dacă mi-am jucat rolul cum trebuie».

— Se acomoda greu cu platoul?

— Dimpotrivă. Abia aștepta repetițiile. Cînd știa că vine să-l ia mașina de la Buftea, se scula devreme, bea repede o cafea și era gata de lucru, chiar dacă avusese, în ajun, o zi încărcată.

— Dar rolurile?

— Nu făcea deosebire între rolurile mari și rolurile mici. Punea mereu același suflet. Ca în teatru.

— Ce filme prefera, ca spectator?

— Evident, acelea în care putea să urmărească jocul intens al actorilor. Îi plăcea cu deosebire filmul englez. Pe Laurence Olivier l-a văzut în Hamlet de trei ori. Înainte de război, îl prețuia mult pe actorul francez Raimu. Uneori, venind acasă de la un film, așternea câteva însemnări pe hîrtie, câteva gânduri și reflecții. Era la curent cu tot ce apărea nou, atât în domeniul teatrului, cît și al filmului.

Nu făcea deosebire între roluri
(Ion Talianu cu Vasiliu Birlig)



cineastul
și
epoca sa

niciodată golul...

*Ideal
ar fi
să avem
atâtea școli și curente,
câți regizori
există pe lume.*

In secolul nostru a luat ființă, cu încetul, ridicându-se din ape, conturându-se din haos, un univers artistic nou, cu forme și structuri în continuă prefacere, derutind teoreticienii grăbiți să-l înrădească în forme fixe, chinuți să-l însemne geografic. De câteva decenii se tot încearcă limitarea hotarelor acestui continent tinăr, format din nisipuri mișcătoare, unduite la fiecare bătaie de vânturi line sau tari, cu țărături inundate de fluxul unui curent, apoi abandonate de refluxul aceluiași curent trecut din modă.

Acest univers apare ca un paradis al creației și ca un infern al teoriei și criticii.

Iată de ce, ca spre orice pământ nou se avânta marii spirite cuceritoare, iată de ce, tot către acest pământ, care poate

părea «al făgăduinței», se precipită de asemeni și disperatii și naufragiații altor universuri de gândire și creație.

Lumile noi sînt totdeauna mai ospitaliere; artele noi de asemenea. Confuzia între valoare și nonvaloare este mai ușor posibilă decît în arte cu experiență seculară sau milenară. Timpul nu poate instaura dreptatea într-o artă turnată pînă mai ieri în formele cele mai ușor demontabile ale unui realism aproape fotografic. Interese comerciale și o critică destul de derutantă înalță în fiecare deceniu premature socluri pentru opere care nu rezistă nici măcar eroziunii propriului lor deceniu. Se pare că în epoca noastră, aceea a deceniilor și b, arta cinematografică a descoperit formula artistică a bronzu-

lui. Și câteva din operele acestei epoci vor însemna monumente în istoria acestei arte.

Apariția lui Fellini...

...dezrobește filmul de toate prejudecățile de formă și conținut și cu această mare figură noua artă acoperă toate zonele de cunoaștere a omului, accesibile pînă atunci numai literaturii. Cu Fellini se spulberă ultimele prejudecăți despre vulgaritatea artei cinematografice, destinată mai înainte doar amuzamentului, prin forma ei exclusiv epică. Încep să apară în lumea filmului creatori al căror mesaj egalează ca valoare pe acela al personalităților din lumea literelor, în plus, cu un public infinit mai numeros.

Între cele două domenii de

cultură, între care, cu două decenii în urmă, nu ar fi putut avea loc nici un fel de dialog, se angajează acum o competiție, și încep chiar să apară în literatură influențe cinematografice. Apariția autorului de film este momentul în care literatura e abandonată uneori în favoarea ecranului, și din acest moment cultura cîștigă un vast și solid univers de creație. Este explicabil exodul către această artă tinără, fără cuvinte și imagini tocite, cu toată panoplia de arme intactă și eficientă, cu cernelurile mirosind amestec, ca în zilele de aur ale Aldinelor.

A stabili profilul artistic al cineastului este tot atît de hazardat cît este să delimitezi o artă atît de tinără. Care formă literară mai poate fi astăzi socotită cinematografică sau care



*Cu Fellini ni se spulberă
ultimele prejudecăți*



*Cu Welles
pășim pe lună*

nu? Care este tipul perfect al cineastului și care nu? Sint cinești care fac filme și alții care fac istorie cinematografică, sint cinești care își perfecționează neconținut forma și alții, persecutați de ideile lor, sau de o idee, pe care o întorc cu fiecare film pe altă fațetă, sint cinești care ară mari suprafețe și alții care forează în adîncuri. Marea greșală este (și ea se practică adesea) de a aplica în judecarea operei unui regizor, unghiul și măsura cu care ne-am deprins la judecarea operei altora. Nu există boli, există bolnavi, spune medicina modernă. Critica cinematografică trebuie să ajungă și ea la concluzia că *nu există cinematografie, există film!* (Ideal ar fi să avem atîtea școli și curente, cîți regizori de film există pe lume). Ar putea spune cineva care este în cinematografie calea cea dreaptă, singura, unica? Dacă ar exista o asemenea cale, o singură modalitate, filmul nu ar mai fi o artă ci o simplă formulă.

Ca spectatori trebuie...

...să acordăm fiecărui artist atenția și creditul cuvenit și să nu-l retragem decît dacă ne

convingem că nu are acoperirea. Să ne cultivăm gustul și puterea de selecție proprie. Nimeni nu e calificat să selecteze pentru nimeni, nici hrana fizică, nici pe cea spirituală. Și una și cealaltă variază de la ins la ins în funcție de un întreg metabolism și nu e nici o rușine să prețierim... mămăliga cu brînză, caviarului. Dar nici invers!

Condiția jocului, pentru cineast, ca și pentru cinefil, este sinceritatea. Nu vă extaziați, crispați și morți de plictiseală, pentru că genericul e semnat de Antonioni sau Alain Resnais. Spectatorul trebuie să se plaseze precis pe orizontul spiritual pe care se află el la un moment dat. Fiecare treaptă se cucerește, și nu trebuie oftat admirativ la ceea ce nu admiră încă, sau pur și simplu nu admiră. Dacă nu vei avea curajul afirmării adeziunii sau neadeziunii la o operă, făcînd abstracție de tam-tam-ul sau liniștea din jurul ei, viața ta de spectator îți va fi plină de insatisfacții și semne de întrebare la care nu va răspunde nimeni. Bucuria de a admira ca și dreptul de a nega se cuceresc. Prerogativele acestea ți le conferă un bun simț nativ și o cultură generală mereu în creștere.

N-am auzit niciodată un om serios și cu instrucție, greșind în judecarea unui film. În schimb am auzit numeroși familiari ai artei filmului făcînd-o, și încă grav de tot.

Nu este posibil ca...

...un om care se mișcă cu ușurință în principalele sectoare de umanistică, să accepte drept *noutate artistică* un prefabricat cinematografic, produs al nu știu cărei școli. Doar snobii pot marșa la o astfel de manevră. Simple schimbări de instrumentație nu pot face dintr-un tango o mare și profundă operă simfonică. Ramona, chiar cîntată la orgă, nu poate trișa urechea unui ascultător avizat.

Epoca modernă, de loc generoasă, dar foarte grăbită, acordă în film calificative care sint, uneori, o adevărată inflație de superlative. Astfel calificativul de genial se aplică în devălmășie, lui Orson Welles, Resnais, Lelouch, Fellini, etc., după cum s-a aplicat pînă mai ieri în aceeași învălmășeală lui Chaplin, René Clair, Eisenstein, Bardem. Astăzi zîmbim numai de posibilitatea unor alăturări de nume. De ce să așteptăm ziua de mîine ca să zîmbim pentru



*Cu Rosi descoperim
adevărata față a lumii*



*Cu Chaplin
pipăim risul*

unele alături de azi?...

Teritoriul acestei arte, care abia și-a ales pământurile din ape, e populat cu prea multe statui care nu sînt de cuceritori. Au apărut astfel, într-un domeniu care se vrea de cultură, și care de cînd lumea nu a dat decît *personalități*, aceste *persoane* numite vedete, noțiune improprie pentru orice activitate artistică, fie ea de regizor sau de actor. Pentru creatorul de artă postura este inestetică, lezînd bunul gust, iar pentru discreția proprie omului de cultură, ea este jignitoare. Vorbind despre acest lucru, îmi vine în minte definiția pe care Arghezi a dat-o *tobei*:

Scula asta are mare căutare. Niciodată golul n-a sunat mai tare.

Nu aveți impresia că distihul ar putea sta pe fruntea multor

vedete cinematografice? Cinematografia își va avea desigur Panteonul ei. Dar pe lângă nemuritorii ei, orice artă își are și muritorii ei, cinstiți și cu talent, care creează bucuria zilnică a milioanei de spectatori. Chiar dacă locul lor în istorie este minim și anonim, se cuvin respectați. Numai impostura se cuvine demascată cu sarcasm.

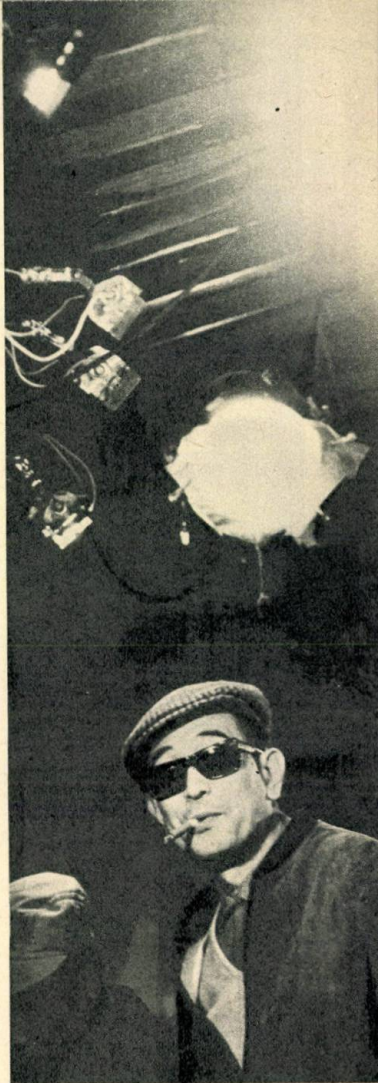
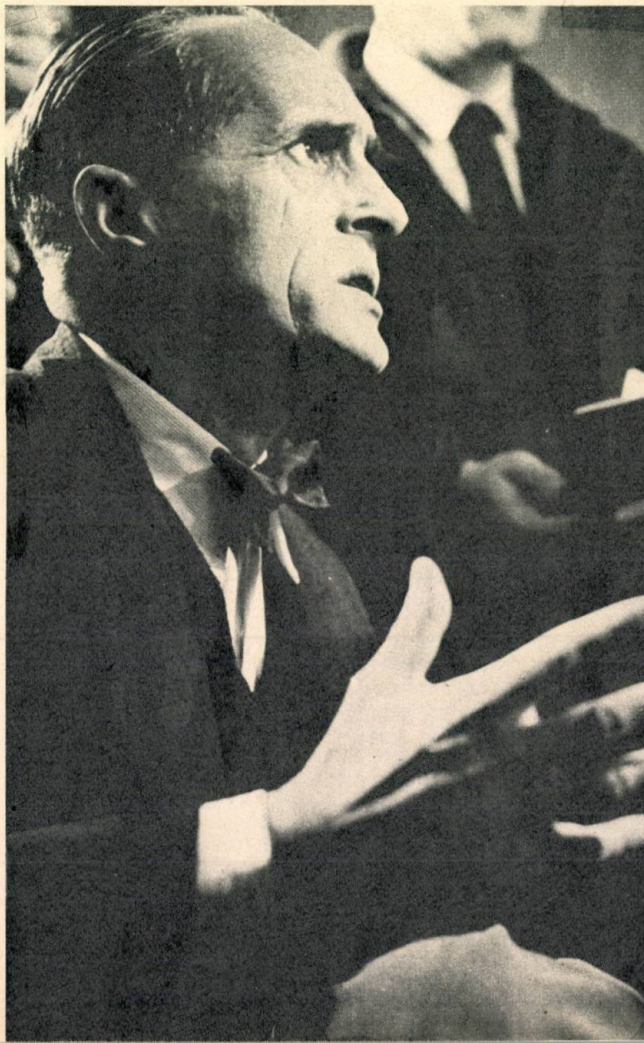
Îmbătrînirea unui mare artist, ca și eșecul unui artist autentic, sînt fenomene asupra cărora, ca asupra unei boli, trebuie să ne aplecăm cu grijă. Personalitatea unui artist se compune din totalitatea operei sale, care însumează deopotrivă lumina marilor creații, dar și umbra incertitudinilor și căutărilor. Acest joc de valori dă relief portretului și biografiei sale artistice. Eșecul unui mare artist este oricum mai interesant decît *reușita* unui mediocru. Mergem să vedem cu mai mult interes un Antonioni *slab*, decît opera cea

mai bună a unui perfect mediocru. Curba de creație a unui artist este prin ea însăși un spectacol mai interesant decît linia perfect dreaptă a unei mediocrități neclintite. Sau, revenind la ceea ce am numit îmbătrînirea stilului unui artist, această îmbătrînire este aparentă. Cînd *moda* de ultimă oră trece, revenim la acele opere pe care le credem *trecute*, și le găsim la fel de viguroase ca în anul creației lor.

Ce se întîmplă cu De Sica?

...de ani de zile mi se pare un exemplu. De Sica nu-și putea abandona un stil pe care l-a creat și în care a realizat capodopere. Nu mi-l pot închipui, și nu-l vreau, sub forma unui regizor nouvelle vague sau pop, ca o babă în minifustă. Și-ar fi făcut ridicolă o bătrînețe glorioasă. Sarcasmelor și intransigenței criticii, apropo de stilul învechit al lui De Sica și al altora de aceeași clasă, le-aș

*Cu Clair
ne ascuțim sensibilitatea*



*Cu Akira Kurosawa
stimăm filmul*

recomanda obiective demne de a fi luate la țintă, și pentru atacul cărora nu vor roși peste un deceniu. Vom continua să-i stimăm și să-i iubim pe Fellini și pe Rosi, pe René Clément și pe Eisenstein și pe Kurosawa, adevărate statui la răspîntiile artei cinematografice, îi vom respecta pentru truda lor onestă pe veteranii Duvivier, Christian Jaque, Seza von Radvani, Blassetti, etc. care chiar dacă nu au pășit pe Lună, au meritul unei activități terestre care a făcut bucuria milioanei de spectatori, fără să abdice de la nivelul unei profesiuni artistice foarte onorabile.

Dar mărturisim că nu știu încă ce vom face aici cu Godard, nici cu Resnais, nici cu Lelouch. Deocamdată îi urmărim.

Malvina URȘIANU

*Dar știe
Bănică
ce poate fi,
ce poate
ieși?
Dacă
nu știe?*

*Cineva, acolo sus,
îl iubește*

Ar putea fi Figaro, ar putea fi Rică, ar putea fi... iată — mă tem — haiduc!...

Printre atâtea lucruri greu de realizat în artă, există unul ceva-mai ușor de înfăptuit: să fii actor de comedie în România. Niciodată n-am dus lipsă de comici. La noi se ride lesne, ceea ce e și nu e o binecuvântare. Publicul așteaptă bancuri, poante, anecdotă, gaguri, spirite de glumă, «mișto»-uri — cu inima deschisă, câteodată prea. E deajuns să apară un micalir, un smecher, un ot, un «băiat de comitet», o figură care să știe să ducă pînă la capăt un cuplet cu un Trabant care lovește un Jaguar sau cu Rapidulețul care ne mănîncă nervii, și vraja și vrăjeala-s gata, aplauzele curg și dîndu-și cu coatele mulțimea lansează celebra formulă: «hai că e mare!». La tragici, tinerii nu se îngheșuie. Dacă avem doi — George Constantin și Jeanot Marinescu. Nu — trei: și Dinică. Pentru a număra comicii, nu ne ajung picioarele unei echipe de fotbal. E o situație în care oricînd sună just avertismentul clasic: «e ușor a spune bancuri cînd nimic nu ai a spune!».

Prin aceste considerații nu vreau decît să subliniez cît de greu e să fii actor bun de comedie la noi, ce dificil e să te ridici peste mulțimea de confrati în ale humorului, să fii cineva, cu adevărat mare, domnule... Bănică încă nu e mare, dar e deja cineva. Putea fi unul din cei o sută. o mie de smecheri ai scenei — nimic nu-i lipsea pentru a se pierde tras la stînga cupletului bucureștean: băiat de bulevard știe să fie, din cartier rapidist e, cu mașina merge repede, gură blestemată are, vulgaritatea nu-i cere efort, ureche muzicală posedă, de gustat-gustă, noaptea-noapte, vraja-vrăjeală. Ce i se mai putea cere pentru a «face rupere», adică nimic? Dar omul — s-a văzut bine — are stea. Cineva, acolo sus, îl iubește. A căzut peste el norocul, adică ochiul lui Pintilie.

Dacă nu mă înșală memoria, Bănică a devenit deodată cineva și altceva, după apariția sa, timp de o scenă, în «Duminică la ora 6». Trebuia «să facă kermesă» la un bal de cartier. Scenă de neuitat, una

din scenele mari și tari ale filmului românesc — balul din «Duminică la ora 6»: omul trecea printre oameni, să le strice bucuria; nu mai era nimic de rîs; eram departe de zona cupletului; se descoperea în Bănică, fără multe vorbe, doar prin forța de observație a aparatului lui Huzum, acea mare răutate omenească, fascinantă ca amorul la urma urmei, acea mică ticăloșie de cartier din care se hrănesc, mult mai mult decît se crede, mărețele ticăloșii ale semenilor noștri, acel surîs de rechin tînăr, teribil ca al oricărui june-prim, acea parșivenie folosită nu odată ca sămîntă rodnică pentru a face să îmbobocească florile răului. Importante idei morale — altele decît cele solicitate de glumele cu Trabanturi și divizia A — jucau al naibii pe chipul lui, sticleau printre dinți, dinți albi, tăioși, de pradă. Nu mai era o glumă — domnul Bănică...

Apoi au venit «D-ale carnavalului», tot cu Pintilie — singurul care l-a făcut pînă acum să pună «osul la muncă», singurul care l-a silit să-și deteste facilitățile și ticurile ieftine; fantastic lordache, calfă la domnul Nae. Diavol impiet, farmec franc și putreziciune de grădină — actor cu acces la baie, bucătărie și două pe hol în marele palat al artei. Ar putea fi Figaro, Rică, și fante, și Vent, cîndva Gore Pîrgu, mai aproape bufon, geambaș, lichea maziliană, rinocer ionescian, lov, lona sau Lazăr, dacă nu — iată — mă tem — haiduc... Și ar mai putea fi — altceva, care noi nu știm; e cel mai important lucru la un actor, dacă e actor, să mai poată fi ceva de care nimeni nu-și dă seama.

Dar știe Bănică ce poate fi — ce poate ieși?

Dacă nu știe?

Căci restul, dacă nu e tăcere, dacă nu e literatură, e — vai! — televiziune, spectacol de varietăți și vanități... Restul e vrăjeală.

BELPHÉGOR

IRINA PETRESCU

Foto: A. Mihailopol

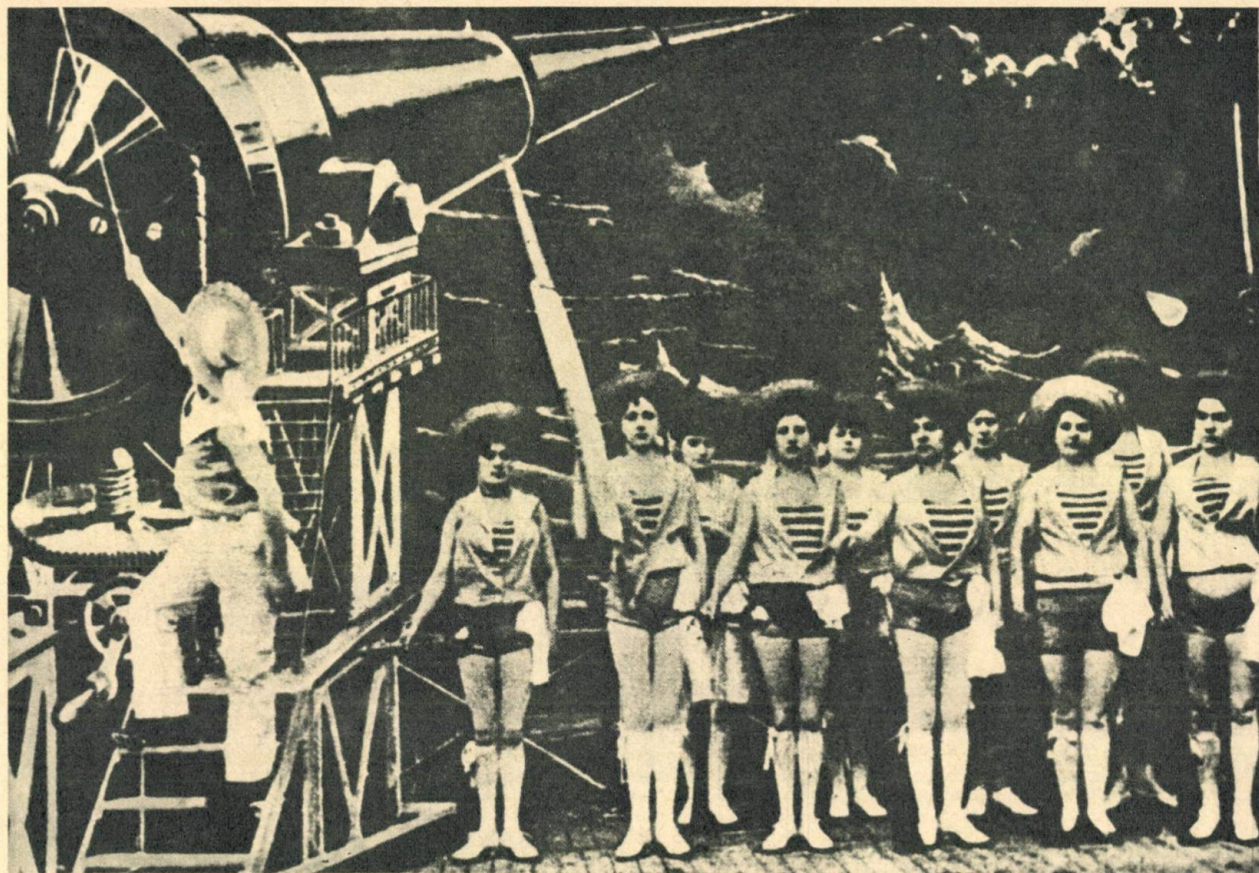


... are o pasiune: Yoga. Poate părea un «hobby» straniu, excentric, complicat, sau pur și simplu alinieră la o modă. Dar nu e deloc așa. Este vorba despre un sistem de exerciții speciale de gimnastică, care tind să intre în obișnuința omului modern, ca spălatul pe dinți.
(Citiți articolul «Marile pasiuni mici» în pag. 172—179).

IOANA BULCA



Foto: A. Mihailopol



O «călătorie pe lună» de pe vremea lui Méliès.

„ODRASLA MASINII SI A IDEALULUI UMAN”

*Cea mai bine
utilată
uzină de mituri
împlinește
trei sferturi de secol*

Există o istorie nescrisă încă a filmului, care ar putea fi dintre cele mai pasionante, care ne-ar da de meditat nu mai puțin decît groasele și savantele tomuri ale lui Sadoul, Mitry, Vincent, Ghirardini, Jeanne și Ford, Bardèche și Brasillach. Cum știm bine cu toții, cinematograful e «odrasla mașinii și a idealului uman», «produsul civilizației moderne», «o invenție mai mare decît tiparul», «catedrala secolului nostru». Ca și altele, toate aceste formule — faimoase, inteligente și deveni-

te pentru noi astăzi sfinte locuri comune — vor să sugereze prelungirile adînci, dacă nu fabuloase, ale tinerei arte în viața fiecăruia dintre spectatorii ei, în viața societății. Cum sînt convins de rolul enorm pe care îl joacă cinematograful în lumea contemporană, cum știu că el rămîne cea mai importantă fabrică care produce un mit și distruge altul, mă grăbesc să transcriu fișele scoase pentru o istorie secundă și umilă a filmului, pe care (mă rog Domnului) nu-si vor arunca ochii

din dosul ochelarilor cu rame groase de baga, sociologii, economiștii, psihologii gravi și profesioniști.

24+24+24+24+... = un cal

Englezul Muybridge trebuia să execute la San Francisco, după 1872, primele luări de vederi. Un miliardar californian, Leland Stanford, îmbogățit prin comerț și exploatarea feroviare, făcuse o prinsoare în legătură cu mișcările și atitudinile calului în

diu umed; de îndată ce cele 24 de aparate sînt încărcate, se dă drumul cailor pe pistă. Caili se autofotografiază prin ruperea unor sfori așezate pe parcurs.

Méliès, iluzionistul de la teatrul «Robert Houdin», creatorul spectacolului cinematografic și descoperitorul cinematografic al miraculosului, feericului, fantasticului, a descoperit trucajele din pură intimplare.

Omnibuz = dric

În timp ce proiecta o bandă

acea scurtă oprire, un dric care trecea pe acolo luă locul omnibuzului. Accidentul acesta fu pentru Méliès un «adevărat măr al lui Newton».

Lui Baudelaire îi plăcea să se joace cu acele mașinării caraghioase și poetice din care noi facem astăzi strămoșul camerei lui Antonioni. În «Morală jucăriei» din «Curiozități estetice» pomenește de stereoscop și fenakistiscopul lui Plateau.

Există o specie de jucării care tinde să se înmulțească de cîtuș timp și despre care

să facă o publicitate cît mai stridentă.

Se făceau proiecții în aer liber, pe acoperișul imobilelor sau pe terasa cafenelelor. Marile magazine Dufayel deschiseseră o sală de proiecție în scopul atragerii clientelei pentru mobilele ei («mobiliers par milliers») — acesta era jocul de cuvinte din formula lor de reclamă. Dar publicul era atît de sătul de cinema, încît biletele trebuiau distribuite gratuit, la domiciliu; ba chiar li se promitea distribuitorilor o primă pen-



«Fiul Șeicului»... (Rudolph Valentino)

galop, așa cum fuseseră ele descrise pînă în 1868 de savantul francez Marey. Acest personaj excentric cheltuiește o avere pentru ca Muybridge să poată construi următorul dispozitiv cu totul neobișnuit: de-a lungul unei piste pe care aleargă caili, sînt înșirate 24 de cabine cu cameră obscură, unde 24 de operatori pregătesc, la un semnal, 24 de plăci de colo-

pe care o filmase în piața Operei, fu surprins să vadă cum un omnibuz, parcurgînd traseul Madeleine-Bastille, se transformase brusc într-un dric. Reflectînd puțin, el afla cauza acestei metamorfoze: pelicula se blocase, apoi, deblocîndu-se, luarea de vederi continuase normal. Mica pană a aparatului nu oprise, bineînțeles, circulația pariziană. Așa că, după



...și «Cenușăreasa» (Mary Pickford)

n-am a spune nici bine nici rău. Mă refer la jucăria științifică. Principalul cusur al acestor jucării e că sînt scumpe. Dar pot distra multă vreme și dezvoltă în mintea copilului gustul pentru efectele miraculoase și surprinzătoare.

După 1900, cînd apăruseră cîteva remarcabile filme ale lui Méliès și Lumière, rostul cinematografului urban nu era decît

tru fiecare fotoliu efectiv ocupat.

Pentru mulți, cinematograful mut italianesc a rămas sinonim cu melodramele Francescái Bertini, Lydei Borelli, Pinei Menichelli, Lindei Pini, în care divele încercau să stoarcă lacrimi cu suspine grotești, atitudini lasciv-artificioase și priviri arzătoare de patimă. Junii primi le dădeau replica în același stil grandilocvent și teatral.

O mare celebritate au cunoscut Novelli și Capozzi, între care s-a declarat faimosul «război al bărbilor», de fapt o joacă copilărească, o competiție de ambiții al cărei mobil erau inovațiile capilare și — nu mai puțin — prilej gras de reclamă.

**Amantul latin =
o țandără de geam**

Rudolph Valentino, «aman-

poliției. În ploaia deasă polițiștii pierdută controlul. Mi-nați de bastoanele de cauciuc ale polițiștilor și copitele cailor care se cabrau, masele de oameni îngrămădiți intrară în fierbere. Capela funerară fu devastată, bărbați și femei se luptară pentru o floare, o bucată de tapet, o țandără de geam. Vitrinele fură sparte. Mașinile parcate fură răsturnate și distruse.

care leșinaseră, a fetelor care fuseseră călcate în picioare. Cîțiva oameni făcură criză de epilepsie. Sticleții strîngeau grupuri de copii pierduți. (...) Cînd publicului i se interzise accesul în capela funerară, sute de femei amete de știrile din ziare reușiră să intre pentru a vedea sărmanul trup, pretinzînd că sînt toste partenere de dans, vechi colege de joacă, rude din

tale ale vechiului cinematograf, un moment strălucit în istoria cristalizării limbajului cinematografic. A fost în același timp o performanță a spectaculosului, a marei montări, în care va excela apoi C.B. de Mille. Iată cîteva date nu lipsite de elocvență:

Griffith va tocmi o întreagă armată de figuranți și de actori și va construi decoruri uriașe. Cel mai mare dintre



Spectacol tip Hollywood 1925 «Văduva veselă» de Stroheim)



Mezalianța imperială («Divina» și Boyer în «Contesa Walewska»)

tul latin», a devenit o adevărată emblemă a lirismului. Dos Passos ne-a lăsat în «Marile afaceri» un document ascuțit și malițios asupra înmormintării «fiului șeicului».

În timp ce era expus într-un coșciug acoperit cu un brocart cu fire de aur, zeci de mii bărbați, femei și copii blocau străzile înconjurătoare. Sute de oameni fură călcați în picioare sau fură răniți de caii

Cînd, după repetate sarje, poliția călare respinse în cele din urmă mulțimea dincolo de Broadway, unde circulația fusese întreruptă timp de 2 ceasuri, se strînsă de pe stradă 28 de pantofi despeccheați și un camion de umbrele, de ziare, de pălării și de mînci de haine rupte. Toate ambulanțele din partea aceea a orașului erau ocupate cu transportarea femeilor

tară, stele de film: la fiecare cîteva minute o fată leșina în fața catafalcului și era readusă în simțiri de către ziaristii care-și notau numele și adresa ei, precum și pretenția la publicitate.

**100 000 metri peliculă =
76 pre proiectie**

«Intoleranța» al lui Griffith reprezintă una din piesele capi-

ele, un palat babilonian, măsurînd 1 600 m. în adîncime, fusese împrejmuit de turnuri de 70 m, înălțime. Scena ospățului lui Balthazar va folosi un număr de 4 000 de figuranți iar Billy Bitzer, în fața unei asemenea priveliști vaste, va trebui să ia vederile dintr-un balon captiv. Griffith pretinde că într-o singură fotografie, aceea a armatelor persane, ar fi încăput 16 000

de persoane. Transportul, aprovizionarea și comanda-
mentul acestor mari bata-
lioane — a căror plată atingea
adesea 12.000 dolari pe zi —
au necesitat instalarea de linii
telefonice și de căi ferate.
(...) Ospățul lui Balthazar a
costat 250.000 de dolari, iar
prețul total al filmului atinge
două milioane (...) O sută
de mii de metri de peliculă
trec prin aparatele de filmare

aproape total. Întreprinderea
se soldează cu un deficit de
peste un milion de dolari,
pe care Griffith, care finan-
țase o parte din film, s-a
angajat să-l acopere. Se zice
că tot restul carierei sale și
l-a petrecut plătind aceste
datorii. N-a avut bani nici
pentru dărîmarea uriașului
său Babilon făcut din lemn
și stazz. Și astfel ruinele ace-
stua aveau să domine simbo-



El a debutat în «Drumul giganților»... (Gary Cooper)

ale lui Billy Bitzer și colabo-
ratorului său Carl Brown. A-
cest kilometraj corespunde
la 76 de ore de proiecție. (...) La 5 septembrie 1916, aceas-
tă costisitoare producție, a-
nunțată cu o publicitate de
proporții uriașe, își începe ca-
riera la «Liberty Theatre» din
New York, unde ține afișul
timp de 22 de săptămîni. Dar
în fața marelui public ameri-
can și străin, eșecul este

lic Hollywood-ul timp de zece
ani.

Mă opresc din aceste evo-
cări de capricii ale sortii,
vesele sau amare, oricum me-
lancolice, oricum înduioșă-
toare, de teama sociologilor,
economistilor, psihologilor
gravi și profesioniști...

G.L.



...ea în «Pisica sălbatică». Ce coincidență! (Katharine Hepburn)

actorii
noștri

PORTRETE SUBIECTIVE

*Ei sînt doar o parte
din cei mulți,
din cei talentați,
din cei care ar merita
să fie prezenți
în aceste pagini*

MARGA BARBU un vulcan numit Anita

Întîi vezi niște ochi înguști, de pisică siameză, și te minunezi cum prin dungiile acelea subțiri își poate face loc atîta vibrație electrică; apoi înregistrezi străfulgerarea albă a celor două șiruri de dinți, strecurată în clipa unui zîmbet, în timp ce prin fața ochilor îți flutură niște plete aurii (sau, mă rog, brune dacă e cazul); cînd pe orizontul ecranului se decupează și cele două gambe perfecte, gata, atmosfera întregă e încărcată ca înaintea furtunii, de curenții feminității, de chemările feminității și știi ce-i așteaptă pe partenerii actriței, și știi cam ce roluri le-au putut fi scrise. Feminitatea Margăi Barbu te minte la început, ea are gesturi moi, leneșe, aparențele dulcii supușenii, dar ochiul avizat simte că acolo, în spatele ochilor ca două liniute de foc, vulcanul începe să tresalte, că vulcanul își pregătește revăr-

sările fierbinți de lavă. Și atunci, Anița, iubita haiducului, urcă pe cal și pornește noaptea, în goană prin păduri, atunci Anița scoate pistolul și trage, ori începe să danseze în văluri de cadîină, dansuri perfid ațițătoare, atunci «Porțile pămîntului» încep să se zguduie, atunci Marga Barbu umple ecranul cu iureșul temperamentului ei, iar ecranul e gata să se facă fărîme.

ION BESOIU zîmbetul său ne lipsește

Besoiu a irumpt în cinematograf stenic și gălăgios, tocmai atunci cînd era mai mare nevoie de el. Băieții viguroși, spontani și simpatici care construiau o țară s-au văzut întruchipați prin talentul și farmecul unui actor aidoma lor.

Simplitatea jocului său era pornită din omenescul conținut personalității sale, iar farmecul bărbătesc din lipsa oricărei ostentații sau artificiu.

Odată cu maturizarea, acest actor

a știut să-și cultive calitățile și să-și domine defectele.

Face parte din fondul de aur al filmului românesc.

Desigur, așteptăm ca trezorerii să-l pună mai des în circulație. Zîmbetul său reconfortant a început să ne lipsească.

EMIL BOTTA cînd apare el, ecranul dispare

Cînd Emil Botta apare pe ecran, spectatorul cade, pentru cîteva clipe, într-o stare de transă: ecranul dispare, distanțele sînt anihilate, simțămîntul și convenția de spectacol se spulberă și spectatorul rămîne singur, față în față cu acest Mare Preot care oficiază un straniu ritual. Această forță hipnotică, această putere de incantație pe care o emană Botta de cum se ivește la geana scenei sau a ecranului, vine din credință. Din credința cu care Emil Botta săvîrșește orice gest de artă, din concentrarea cu care trăiește orice rol,



*O vibrație electrică
(Marga Barbu)*



*Stenic și spontan
(Ion Besoiu)*



*O forță hipnotică
(Emil Botta)*

din acea tensiune interioară, incandescentă, pe care o simți în orice clipă în stare să faci marea explozie. Dar vârtejul nimicitor nu se pornește niciodată: Emil Botta îl ține, cu toate puterile, sub toate lacătele, în lăuntru său, acolo focul arde și chinuie neîntrerupt, și Botta pare că asistă uneori cu voluptate la acest joc torturant al vircolacilor. Dar nouă nu vrea să ne spună nimic: ca să nu ne molipsim de durere. Și atunci, pe chipul de piatră se sapă două cute adânci, în ochii limpezi se așează, ca la ea acasă, o tristețe de gheață și Botta începe să tacă cu noblețe. Dar tăcerile lui Botta vorbesc întotdeauna, chiar împotriva lui.

IOANA BULCĂ
nu vă luați
după gros-planuri

Dacă vrei să o cunoști pe Ioana Bulcă, nu trebuie să te iei după gros-planurile, frumoasele gros-planuri care i se pot face. Pentru că fiecare imagine spune altceva, fiecare o contrazice pe anterioara și o neagă pe cea care ur-

mează. Îi vezi părul blond, ca o revărsare de mătase prin care se prefără razele soarelui și adie vîntul, și-ți imaginezi o făptură diafană, mișcîndu-se în zbor, ca dansatoarele lui Degas.

Dar vin imediat ochii, ochii încărcăți cu dinamita dramelor, ochii prin care trec lamele tăioase ale pasiunilor sumbre — ochii din «Moara cu noroc», și vezi că prima imagine te-a înșelat, și înțelegi că adevărata Ioana Bulcă nu e cea cu nepăsătoarele plete aurii.

Apoi aparatul coboară și gros-planul ne arată tăietura dreaptă a nasului, și nările croite adînc, și gura sensuală, și ai în față imaginea patimilor greu înfrîinate, a patimilor ce orbesc și mistuie, și o vezi pe Ioana din «Zodia fecioarei» sau din «Răutăciosul adolescent»...

Nu te lua după gros-planurile Ioanei Bulcă. Ea, cea adevărată, nu e alcătuită din șuvițe de imagine, ci din toate imaginile la un loc, derulate, trepidant, de-a lungul filmului, de-a lungul filmelor (cît de nedrept de puține!) pe care le-a făcut.

ILARION CIOBANU tot felul de tăceri

Pentru portretul lui Ilarion Ciobanu nu-ți sînt trebuincioase cuvintele (nici lui, de altfel). Ciobanu a învățat de mult să vorbească cu tăceri, cu tot felul de tăceri: cu tăceri surde, strîngînd vorbele în lăuntru lui, ca sub presiune; cu tăceri moi, ce ascund blîndețe sub coajă; cu tăceri ce prevestesc furtunile și cu tăceri ce-ți aduc pacea în suflet; cu tăcerile iubirii tîrzii care oricum nu-și găsește cuvintele, și cu tăcerile înspăimîntătoare ale răzbunării. În tăcerile acestea vorbesc ochii lui Ciobanu, ochii în care se aprind tot felul de lumini și alunecă tot felul de umbre, vorbesc mîinile lui mari și grele, vorbește mersul lui apăsat, greu, de bărbat ce și-a luat pe umeri grijile oamenilor.

Pentru portretul lui Ciobanu, cioplitorul ar lua în mînă săcurea, s-ar afunda adînc în pădure și acolo ar căuta printre copaci, copacul cel înalt și pu-ternic, ar bate cu degetul în carnea



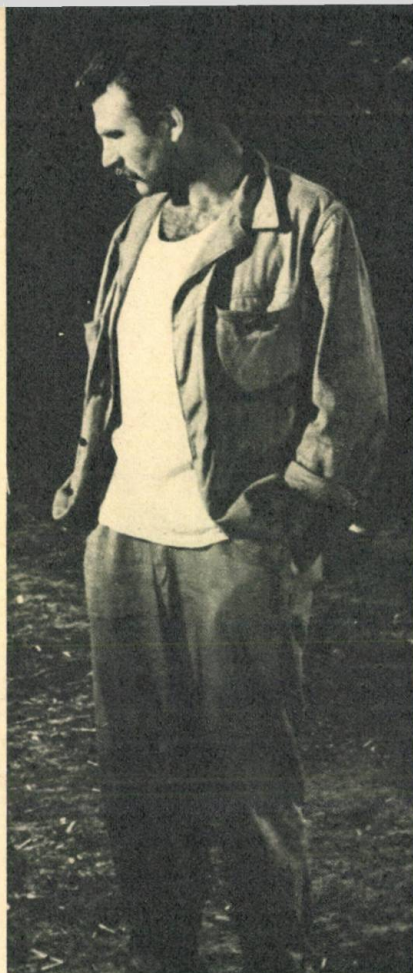
*O frumusețe aparte
(Dana Comnea)*

lemnului, să afle dacă inima îi e încă vie și dacă ar veni răspunsul bun, s-ar apuca să-l cioplească. daltă nu ar căuta nuanțe, și acolo, cu rădăcinile încă sorbind seva pământului, am avea un fel de duh al locurilor, un duh cu chipul, și forța, și îndărătnicia, și bună-tatea oamenilor locului.

DANA COMNEA
acel nu știu ce și
nu știu cum

Cum știe această actriță, la o vîrstă cînd tinerețea e soră cu maturitatea, să înnoileze cu prezența ei orice plămuire? Fete simple sau femei fatale, toate poartă nimbul unei personalități, a unei distincții, pe care comediene de renume au cîștigat-o abia cu anii. Frumusețea sa aparte, gentilețea sa să fie cauza? Sau acel talent ce transfigurează, detașat de conjunctură, de banalul existenței? Hotărît, Dana are acel ceva «nu știu ce și nu știu cum», care marchează aparițiile filmice ce au creat legenda: Garbo, Dietrich, Davis...

Orice întîlnire cu ochii lor, cu ochii



*Un duh al locurilor
(Ilarion Ciobanu)*

ei, în întunecimea sălii cu umbre, creează nostalgia revederii.
Pe curînd, Dana?

GEORGE CONSTANTIN
un Orson Welles
autohton

George Constantin își cioplește orice rol direct în piatră; iar piatra, el o taie dur, brutal, cu lovitură precisă și neîndurătoare, fără menajamente pentru vinișoarele subțirate care arată cît de mîncată e piatra pe dinăuntru, cît de ros e pe alocuri rolul de caria neverosimilului. George Constantin a făcut patru filme, declară că i-a plăcut doar unul (să fie «Diminețile unui băiat cuminte», să fie «Haiduci»)? dar, cu sau fără iubire față de rol, el tot îl catapulsează pînă la urmă în zona statuarului, printre giganți. De fiecare dată, el săvîrșește gest de Pygmalion care, tenace și artăgos, însuflețește piatra, dar care are marea tărie de a nu se îndrăgosti, în ultimul act, de propria-i operă. De aici să vină oare forța acestui Orson Welles autohton, de aici olimpiana lui seninătate?



*Printre giganți
(George Constantin)*

IURIE DARIE
seducătorul
recidivist

Cu douăzeci de ani în urmă eram colegi ai aceleiași facultăți. El la actorie, eu la regie.

Prima amintire: amîndoi lungiți pe podeaua unei încăperi. El desena, făcea caricaturi. Eu, fotomontaje sau texte.

Peste 10 ani, în 1959, după ce Iurie interpretase o serie de roluri importante, ne-am întîlnit la «Băieții noștri». Titlul filmului avea să aibă o dublă semnificație pentru noi, fiindcă la primul tur de manivelă s-a născut fiul lui, iar la prima copie standard, fiul meu — cei doi: «băieții ai noștri». După doi ani, pe cînd pregăteam «Post-restant», mi l-a furat Gopo în «S-a furat o bombă». Dar lura nu m-a lăsat, le-a realizat pe amîndouă paralel.

Și iată că acum, după 20 de ani de cînd ne cunoaștem, a avut loc o altă reîntîlnire cinematografică la «Răutăciosul adolescent».

Îndrăgit de marele public, aplaudat în țară și peste hotare, lura se află în plină maturitate artistică, cu resurse



Viața are haz
(Sebastian Papaiani)



Robustețea talentului
(Draga Olteanu)



Stăpîn pe roluri
(György Kovács)

inepuizabile, dispunînd de un farmec personal, seriozitate — mare seriozitate în muncă. Lura are toate atributele pentru a se impune ca o vedetă mondială a ecranului. Succes lura!

VIORICA FARKAȘ
stilul vamp,
o armă albă

Viorica Farkaș își duce pe umeri, cu noblețe și resemnare, destînul de femeie fatală: acceptă ca privirile-i negre, încinse, să sfîșie ecranele și inimile bărbaților, ca tremurul nervos al nărilor să deslănțuie pasiuni nebune. acceptă ca Ilarion Ciobanu să răvășească — cu pumnii! — tot «Cartierul veseliei» din cauza patimei pentru ea. și, în «Golgota», să-și poarte în spinare, o dată cu văduvia, și crucea grea a sex-appeal-ului.

Dar, atenție, e o cursă la mijloc: stilul «vamp» al Vioricăi Farkaș e arma ei albă, privirile-i fierbinți sînt îndelung premeditate, vibrația buzelor e calculată pe ceas, fatalismul ei este prefirat printre ochiurile lăsate anume largi ale unei reci lucidități artistice.

Viorica Farkaș știe să-și strunească temperamentul. să-l țină strîns în chinurile inteligenței: ceea ce aș zice că este, precum iubirea, lucru mare...

IRINA GĂRDESCU
obișnuitul
fantastic

Cînd reflectoarele se aprind și «camera» începe să toarcă cu non-son-ul ei de motan adormit, se trezește în fetița aceasta oarecare o actriță «de cinema», de felul acelor scrise cu litere mari în limbi străine, antrenate în aventuri mitice, aparținînd unor existențe fabuloase. De undeva, din tainele ascunse ale ființei pulsează atunci în venele ei geniul unui mare actor realist care e tatăl, a unei fermecătoare actrițe care e mamă... Dar, ca totdeauna și peste tot, urmează un «Stop!» al regizorului: non-son-ul tace, reflectoarele se sting, actrița mitică dispăre și în loc rămîne cenușăreasa; această fetiță agreabilă, chiar fermecătoare; ca dumneata sau ca dumneata.

Da, cinematograful face asemenea minuni. Fata asta are două vieți: una

de fiecare zi și alta, fantastică, pe care nu se obosește s-o trăiască decît în fața camerei de luat vederi.

Ce putem face? Să-i urăm succes în amîndouă!

GYÖRGY KOVÁCS
un domn
al ecranului

György Kovács e un domn al ecranului. Ținuta îi e nobilă, pasul destins, chipul are ceva de efigie veche, pleoapele apasă, grele, peste o privire distantă, ușor disprețuitoare. György Kovács se aază întotdeauna la cîțiva pași de rolul său, strînge ușor ochii, apleacă puțin capul pe o parte, și-l măsoară, de acolo, la fel de distant, la fel de ironic cum ne privește și pe noi de pe ecran: așa se apropie Kovács de personajele sale — detașîndu-se de ele... Kovács nu-și permite vreodată să se lase stăpînit de rolul său, nu se lasă cuprins de patimile sau slăbiciunile lui,



*Chingile inteligenței
(Viorica Farkas)*



*Resurse inepuizabile
(Iurie Darie)*



*Fiecare imagine spune altceva
(Ioana Bulcă)*

nu le expune gălăgios în aer liber, ar fi o manieră lipsită de eleganță. Kovács își adăpostește cu distincție personajul sub masca rigid aristocratică a chipului său și te invită apoi să deschizi acest safe plin de comori și mistere — dacă i-ai aflat cumva cifrul. Dacă nu, te privește: el nu e niciodată dispus să te ajute prea mult — nu-i plac, nici la el, nici la alții, comoditățile de gândire.

DAN NUȚU
nimeni nu l-a văzut
zîmbind

Pe Dan Nuțu nimeni n-ar fi ispitit să-l picteze în uleiuri colorate, în tușe groase, succulente, de pastă. Profilul lui Nuțu se cere zgîriat în linii subțiri, negre, apăsate, rupte pe alocuri, peste care să tremure un halo de incertitudine și tristețe. Eroii lui Nuțu caută, se caută, par a fi însăși materializarea neliniștii juvenile, dar nu a celei agresiv contestatare, ci a neliniștii care-și mai permite răgazul meditației și luxul

interiorizării. Din această magmă fierbinte din care Nuțu își modelează — cu palmele — eroii, răsar exact gesturile pe care nu le aștepti niciodată și, pe chip, exact expresiile pe care nu le vor explica niciodată vorbele ce urmează. Nu știu dacă l-am văzut vreodată, în vreun film, pe Dan Nuțu zîmbind, dar *nu-l văd* pe Nuțu zîmbind. Fruntea lui cu noduri și hopuri ce se opintesc în sprîncene, sprîncenele care apasă ochii, ochii care sugrumă rîsul, rîsul care nu ajunge niciodată la colțul buzelor, buzele acestea care știu doar să se strîngă cu îndărătnicie — tot chipul acesta ciudat al lui Nuțu, terminat cu o tunsoare de cătană pedepsită, adună în el furtunile de la marginea zării și a vremii. Dar oare nu și cerul spălat de după ploaie?

DRAGA OLTEANU
o întrușipare
a posibilului

O mare actriță. Trăim încă obsedați de umbrele Soniei Cluceru sau Mariei

Filotti, în timp ce Draga Olteanu populează scenele și ecranele cu acea robustețe a talentului care a făcut faima actorului român.

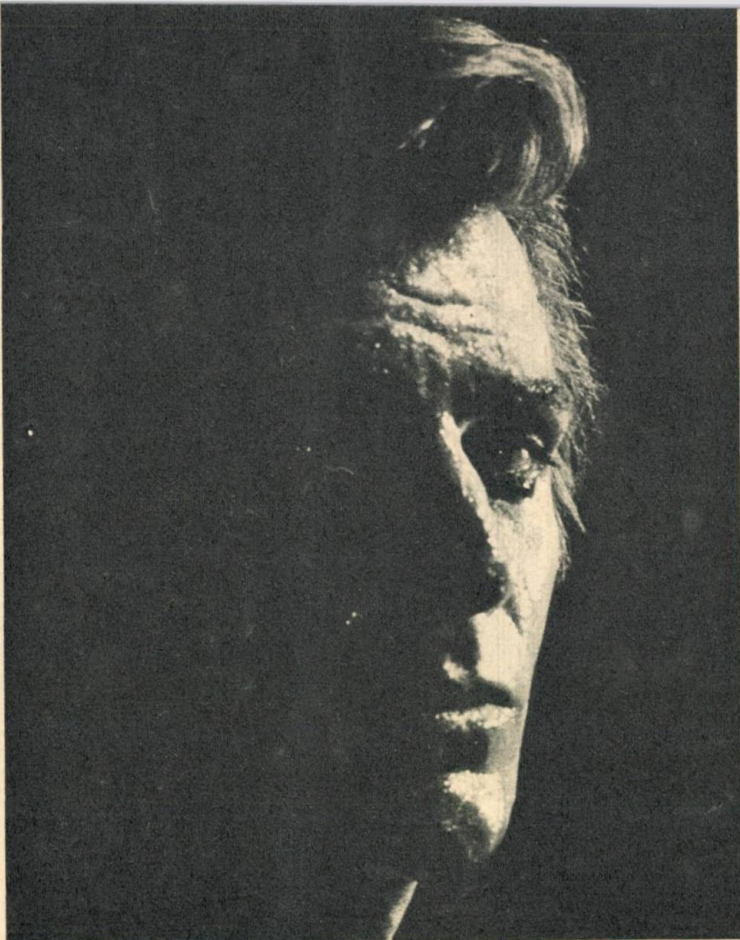
Ea știe să dea comicului noblețe și tragicului lumină. Voluptatea trăirilor actorești se pare că este a doua natură, naturalețea și spontaneitatea fiindu-i totuși coordonate nedesmințite.

Actor de film — actor de teatru? Iată un caz în care dilema se transformă în certitudine: Draga e «actorul» pur și simplu, actor pe estrada unui bilci sau pe ecranul panoramic și stereo-fonic.

O întrușipare a posibilului.

SEBASTIAN PAPAIANI
un admirabil
«băiat bun»

Cu Sebastian Papaiani alături, cerul n-are urmă de nori, soarele nu te arde, păsările cerului gînguresc «guguștiuc, guguștiuc», viața îți face, poznașă, cu ochiul, viața n-are decît mărunte griji



*Se dă de trei ori peste cap
(Florin Piersic)*



*Curajul emoției deschise
(Silvia Popovici)*

momentane, viața are haz, viața are happy-end. Pe Sebastian Papaiani liceenele îl pot iubi fără teamă, el nu provoacă dezamăgiri negre, el privește fetele — de pe ecran și din fotografiile de vedetă cumpărate la tutungerie — zîmbind deschis, cîstit, cu surîs cumsecade de băiat bun și fără cine știe ce lipsuri, de băiat pe umărul căruia poți, pînă la urmă, să-ți culci liniștită fruntea. Oriunde îl întâlnești, dansînd la balul de sîmbătă seara sau bătînd la porțile pămîntului, cîntînd «gaudeamus igitur» sau grăbindu-se cu fantomele, Papaiani tot are timp să-ți arunce o ochiadă complice, să-ți spună o anecdotă proaspătă, să facă o șotie, să te convingă că angoasele existențiale sînt invențiile unui robot ce s-a defectat chiar de la pornire. Să tot fii Papaiani!

IRINA PETRESCU
O consacrare
internațională

la Karlovy-Vary, filmul lui Liviu Ciulei. Și atunci Irina, încă un copil, prin distincția, seriozitatea și farmecul ei discret s-a impus ca o adevărată vedetă, fiind în centrul atenției generale.

Jucînd în deceniul care s-a scurs o variată gamă de roluri, de la comedie la tragedie, obținînd de două ori premiul mare pentru interpretare feminină la festivalul național de la Mamaia, Irina avea să obțină recunoașterea mondială în 1969, la Moscova, unde i-a fost decernat Marele premiu pentru interpretare feminină, în competiție cu mari vedete ale ecranului. Această distincție este o consecință firească a eforturilor permanente pentru perfectarea mijloacelor ei de expresie, pentru dobîndirea unei personalități certe, o consecință a talentului ei. Și Irina este o vedetă certă a ecranului. Ea este marea noastră vedetă de film.

FLORIN PIERSIC
un misterios
Făt-Frumos

Am fost alături de Irina Petrescu la marele succes obținut de primul ei film

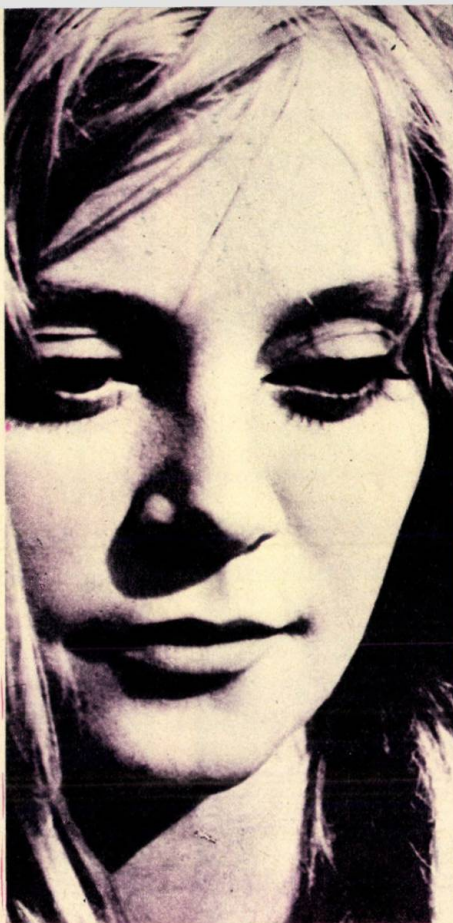
Pe Florin Piersic nu trebuie să-l

crezi la prima vedere și la primul cuvînt. Așteaptă puțin. Ai răbdare. Ai răbdare să-și joace actul I. Iar Florin Piersic e întotdeauna în actul I. Făt-frumosul cu plete hippy și țări convertiți în blue-jeanși, cu brațe voinice ce frîng ursul și-ți strivesc ție, din jovialitate, falangele mîinii drepte, e Harap-albul care te privește deschis, încrezător, drept în ochi, așa cum l-a privit pe Spîn, te crede și e gata să facă pentru tine «Primii pași spre lună», te crede și ține neapărat să te simți bine în prezența lui, și e gata, pentru deconectarea ta, să se joace pînă și de-a «Frumoasele vacanțe». În actul întîi, Florin Piersic e întotdeauna flăcăul zdravăn, cu zîmbet cuceritor și umerii lați, cu gîndul la cai ce mănîncă jăratec ori la fotbal, flăcăul care a găsit cheia tineretii fără bătrînețe și a veseliei fără tristețe. Și care ți-o oferă, galant, și ție.

Dar așteptați să-l vedeți în actul II. În actul II Florin Piersic se dă, înăuntrul lui, de trei ori peste cap, lasă la ușă înfățișarea-i triumfătoare și surîsul nepăsător, dezbracă greaua cămașă a fericitului, și urcă pe umerii lui toate suferințele și tristețile pămîntului. Ca



*Frumusețe și candoare
(Ilina Tomoroveanu)*



*O undă de poezie
(Ana Szeles)*



*Omul care aduce misterul
(Colea Răutu)*

în «Idiotul». Ca în «Oameni și șoareci». Florin Piersic e acum ca fața nevăzută a lunii, cea căreia nu-i bănuiai seismele...

SILVIA POPOVICI
o sensibilitate
matură

Cum în puțin fructuoasa mea activitate de scenarist rolurile de ingenuă au fost întotdeauna secundare, ne amuzam spunându-i că o aștept să se maturizeze, pentru a interpreta un rol principal. Ne amuzam pentru că lucrul părea aproape imposibil, într-atât era de iremediabil de tânără.

Anii au trecut, marcând o fericită prezență pe scena Nationalului clujean și o tristă absență din cinematografie. Ne-am reîntâlnit în «Gioconda fără suris», ea tot iremediabil de tânără, dar atît de matură, spiritual. Și n-am mai făcut haz de întîlnirea pe care ne-am dat-o în viitoarele filme, pentru că văzusem cu luciditate că totul este cu

putință. Chiar și trecerea anilor.

Moda acestei epoci se rușinează de emoțiile directe, persiflindu-le, dar consumindu-le pe ascuns, la adăpostul unui vechi exercițiu al disimulării. Stilul interpretativ al Silviei Popovici este un dar făcut celor care au curajul emoției deschise. Îi dăruiește însă în egală măsură și celor care nu au curajul mărturisirii acestei emoții. Este paradoxul fatal și nobil al oricărui act de creație.

COLEA RĂUTU
un dur
cu farmec fierbinte

Colea Răutu este omul care aduce misterul. Pomeții lui puternici și ochii mărunți, privind înghețat, și vorbele ce se strecoară anevoie printre maxilarele strînse, și mișcările-i zgîrcite, toate sînt bune conducătoare de enigmă. Și de forță. Cînd Colea Răutu apare în colțul ecranului, în chip de hatman cu creștetul ras ori de anchetator sever,

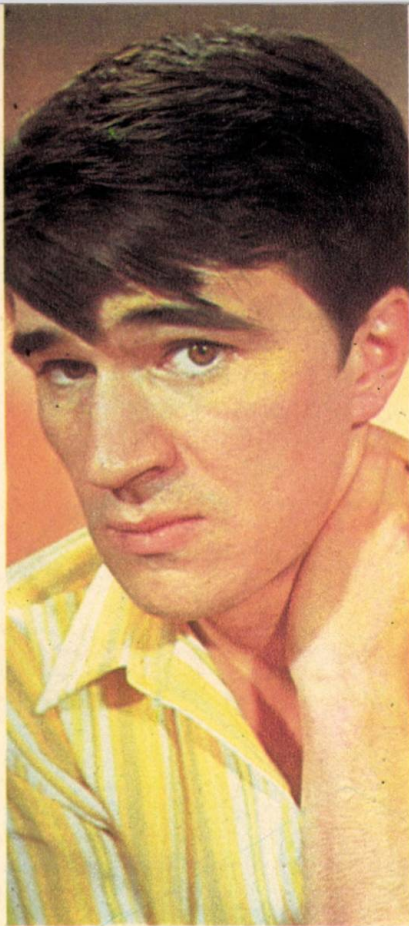
ori de țaran răsculat, aerul încremenește în jur, spectatorii se strîng o clipă în scaune, suspense-ul e creat, urmează explozia. Dar nu vine întotdeauna. Colea Răutu știe să domine. În primul rînd, propriul tumult interior: de sub chipul de piatră, dăltuit cu urcușuri și coborișuri în care se pîtesc umbrele, nu pot țîșni afara decît gîndurile și expresiile cărora li se dă voie să se arate. Și sînt puține acelea: personajele lui Colea Răutu fac parte din acea rasă de bărbați cărora cînd le tai brațul, nu curge sînge, și cînd le strivești sufletul, nu scot un geamăt. Arma lor e stăpînirea de sine. Stăpînirea bărbătească, dură, brutală, cu sine însăși și cu alții. Colea Răutu este un dur. Un dur cu farmec fierbinte venind din adîncuri, un dur învăluit în aburii atrăgători ai misterului.

ANA SZELES
o ingenuă
«fair»

Apariție providențială, ingenua cine-



*O adevărată vedetă
(Irina Petrescu)*



*Materializarea neliniștii
(Dan Nuțu)*



*Cotidian și fantastic
(Irina Gărdescu)*

matografiei noastre întruchipează inocența și candoarea adolescenței de un număr de ani pe care doar precocitatea sa îi scuză. Unda de poezie care îi populează chipul face ca tragismul sau exuberanța să-i meargă la fel de bine. Aniko e un artist înăscut, o comediantă de rasă, ceea ce dă frumuseții sale farmec și artei sale permanență. Sinceritatea și spiritul «fair» se pare că nu sînt proprii doar rolurilor jucate ci și omului cald și autentic care este. Un zîmbet, Aniko?...

ILINCA TOMOROVEANU
un echilibru
diafan

Mă stăpînea o prejudecată, născută din acea răutate a naturii care se cheamă echilibru: era mult prea frumoasă ca să poată avea și talent. Femeile complete sînt niște invenții extrem de rare. Iar ea stătea acolo, în penumbra vișinie a unei săli de teatru (la rîndul ei așezată — pînă la limitele simbolului — într-un platou de fil-

mare) iradiind frumusețe și candoare.

Mi se părea o negație a celor din jurul ei, figuranții de treabă și necăjiți care-și inventaseră titlul de «artiști mimanți». Nu putea fi o artistă mimantă. Făcea pur și simplu figurație. Poate că-i plăcea.

Asta se întîmpla cîndva la un film care se numea «Darclée».

Peste cîteva luni am văzut-o pe un alt platou, cu un halat vaporos pe umeri: de astă dată avea rolul principal.

Pe urmă, Institutul de teatru și cinematografie, pe urmă, nu știu cîte roluri,

pe urmă sala vișinie a Naționalului — în dimensiunile ei reale — aveau să-mi confirme, într-un mod fericit, eroarea.

Multă vreme am suspectat-o de frumusețe. Uneori actorii trebuie să și-o învingă, să fie măcar într-o piesă hîzi, sluți, măcar într-un film negativ, ca să poată obține certificatul talentului.

Am văzut însă «Moartea unui artist» și mi-am dat seama că afirmația se poate învinge și prin ea însăși. Acolo frumusețea era necesară, dar nu dominantă.

În film încă aștept. Cred în așteptarea mea.

Actorii Marga Barbu, Emil Botta, Ioana Bulcă, Ilarion Ciobanu, George Constantin, Viorica Farkas, György Kovacs, Dan Nuțu, Sebastian Papaiani, Florin Piersic și Colea Răutu sînt văzuți de SANDA FAUR, Silvia Popovici de MALVINA URȘIANU. Ilinca Tomoroveanu de MIHAI IACOB. Irina Petrescu și Iurie Dărie de GHEORGHE VITANIDIS. Dana Comnea, Irina Gărdescu, Draga Olteanu, Ana Szeles și Ion Besoiu de SAVEL STIOPUL.



lumea
filmului

CELEBRITATE ÎN DOI

*Fără Ponti,
Sophia Loren n-ar fi ajuns vedetă.*

*Fără Giulietta,
Fellini n-ar fi fost ce este.*

Dar Liz Taylor și Richard Burton?

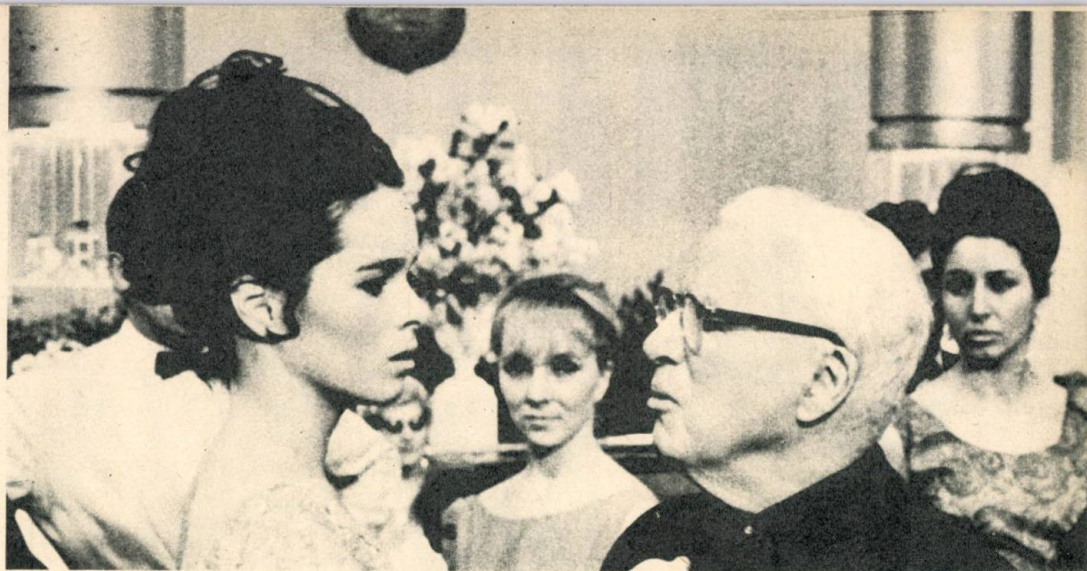
N-ar fi devenit perechea cea mai celebră a ecranului!

Dincolo de factorul afectiv, o căsătorie dintre doi slujitori ai celei de-a șaptea arte echivalează în general cu înființarea unui mic trust în care asociații — pe cont propriu sau în colaborare — contribuie în egală măsură la creșterea acțiunilor lor. Destinele existenței lor particulare sînt atît de strîns împletite cu cele ale carierei artistice, încît se confundă în cele din urmă. Muncind cot la cot la realizarea unor opere comune, sau individual la consolidarea renumelui «familiei», protagoniștii acestor cupluri — fie ei regizori, actori, producători, scenariști, etc. — duc împreună pe umeri aceeași cruce — crucea celebrității, căci nimic nu destramă poate mai repede armonia dintre două ființe decît confruntarea lor cu gloria.

Trustul producător-actriță

În vreme ce în mai toate țările occidentale capitalurile sînt girate de companii și asociații de producători, cinematografia italiană a rămas singura care permite încă concentrarea destinului ei în mîna a numai cîțiva mari magnai. Toți sînt căsătoriți cu cîte o mare vedetă. Coincidență? Cîtuși de puțin. Pentru un producător, o soție actriță reprezintă un capital sigur investibil și tot atît de rentabil ca și o sumă de bani. Într-un film finanțat de el, soția sa va fi distribuită, în mod automat, în rolul principal — cu sau fără voia regizorului. Gestul, în aparență galant, este dublat în fond de raționamente financiare precise.

Fără Carlo Ponti, Sophia Loren, oricît de talentată și frumoasă este ea, n-ar fi reușit niciodată să ajungă una din cele mai mari vedete ale lumii. Dar tot atît de adevărat este, că fără acest principal și sigur capital al său, Sophia, producătorul Carlo Ponti n-ar fi avut o ascensiune atît de vertiginoasă. Speculînd cu abilitate toate momentele existenței lor pentru a obține un maximum de efect publicitar, Ponti a știut să mențină permanent ațintită privirea publicului asupra romanului său de dragoste cu Sophia, inventînd continuu noi și noi momente de suspens. Cine a vrut a cunoscut pe rînd «drama imposibilei iubiri» (cînd Ponti nu izbutea să obțină separarea de prima sa soție) și «fericirea deplină» (căsătoria în Mexic), a tremurat la «acuzăția de bigamie» (adusă de biserica italiană ce nu recunoscuse divorțul) și a lăcrimat ani de zile de fiecare dată cînd se anunța din nou că



*Ștafeta generațiilor
(Geraldine și Charlie Chaplin)*



*A fost cel mai tradițional cuplu hollywoodian
(Spencer Tracy și Katharine Hepburn)*

*Lumea vorbește, presupune... Ei rămîn neclintîți.
(Simone Signoret și Yves Montand)*





Un membru de onoare al clanului Fonda
(Jane Fonda)



Pygmalionul Monicăi Vitti cu noua sa muză
(Antonioni și Vanessa Redgrave)



Muza mai multor regizori și a unui
producător: F. Cristaldi (Claudia Cardinale)

«speranțele Sophiei de a fi mamă s-au dovedit deșarte». În sfârșit acum toată omenirea a aflat cu lux de amănunte că «imperiul cinematografic Pontî are un moștenitor: Carlo Pontî II». Oare ce altceva ne pregătește cuplul Pontî -Loren pentru a ne atrage iarăși atenția asupra lui?

La antipodul perechii de mai sus, găsim cuplul Claudia Cardinale — Franco Cristaldi, care se află pe cale de a deveni producătorul nr. 1 al industriei cinematografice italiene. Pe cit de publică este existența menajului Loren-Pontî, pe atît de «discretă» este cea dusă de Claudia și Cristaldi. Recent, spectatori au aflat cu uimire că C.C. (căsătorindu-se cu Cristaldi, Claudia a avut avantajul de a-și putea păstra nu numai pe generice, ci și în viața de toate zilele, celebrele inițiale) este mama unui băiețel de... 9 ani. Ne putem lesne imagina

furia paparazzilor cînd au constatat că totuși li se poate ascunde ceva.

Rossana Schiaffino și Alfredo Bini încearcă de ani de zile să imite cuplul Loren-Pontî, evident la posibilitățile lor, el fiind un producător de mai mică anvergură decît Pontî, iar ea o actriță cu mai puțină personalitate și talent decît Sophia. Ca și Pontî, Bini produce numai filme în care Rossana are partea leului.

Temperamentul violent al Sandrei Milo furnizează cu regularitate material pentru săptămînalele ilustrate mondene, care descriu în detaliu certurile ei cu producătorul Morris Ergas. Dincolo de accesele trecătoare de furie, Sandra Milo nu uită însă niciodată că întreaga ei carieră de actriță o datorează în exclusivitate soțului său.

Dino de Laurentiis și Silvana Mangano. Cuplul cel mai vechi

și mai statornic al cinematografului italian post-belic. Împreună, mină în mină, au urcat treptele succesului. Astăzi Dino este unul dintre cei mai temuți producători ai lumii, iar Silvana una dintre marile tragediene ale ecranului italian, interpreta preferată a lui Pasolini. A fost o vreme cînd tiranic, De Laurentiis nu permitea soției sale să joace decît într-un singur film pe an, ca să-și poată consacra restul timpului îndeletnicirilor de nevastă și mamă. Dar în fața vocației și a talentului ei a trebuit, în cele din urmă, să se incline. Amîndoi asistă astăzi emoționați la debutul cinematografic al fiicei lor — Veronica Mangano — în vîrstă de 19 ani. Privind-o, măsurăm în gînd timpul care a trecut de la «Orez amar», primul film de succes al Silvanei, finanțat de De Laurentiis, și pînă la «Walterloo», primul film al Veronicăi Mangano, în regia lui Bondarciuik.

Regizorul și muza lui

Regizorii au și ei muzele lor. Dar dacă muzele altor arte se pot mîrgini numai a insufla creatorului inspirație, muzele cineaștilor au ceva mai mult de lucru. Le așteaptă lumina reflectoarelor și camera de luat vederi. Și cum în fiecare regizor sălăsluiește un Pygmalion, muza se transformă treptat în Galateea. Numai că în lumea filmului lucrurile nu se opresc aici. În cuplul regizor — actriță, fiecare influențează permanent personalitatea și creația celuilalt.

Fellini declară adesea: «Fără Giulietta n-aș fi reușit niciodată să ajung ceea ce sînt». Cu toată exagerarea posibilă a acestei declarații, să recunoaștem că ne-am obișnuit atît de mult s-o vedem pe Giulietta Masina în filmele lui Fellini, încît atunci cînd nu apare, ne lipsește.

Un exemplu de desăvîrșită și constantă colaborare familială îl oferă Jerzy Kawalerowicz și Lucyna Wynnicka. Nici o altă actriță în afară de Wynnicka n-ar fi reușit să înțeleagă atât de bine intențiile lui Kawalerowicz în «Maica Ioana a îngerilor», acel film extraordinar care reprezintă de altfel, pentru amândoi, încununarea destinului artistic al căsătoriei lor.

Ecranul polonez se poate mîndri cu încă un cuplu de talie mondială: regizorul Andrzej Wajda și actrița Beata Tyskiewicz. Deși n-au colaborat direct decît în destul de puține filme, printre care «Cenușa», cariera fiecăruia dintre ei e puternic influențată de personalitatea celui-lalt.

În familia Trintignant cel care dă comenzile din spatele aparatului de luat vederi nu este soțul, ci soția. Aici obișnuitul raport regizor-actriță a fost inversat, și în «Mon amour, mon amour», Jean Louis Trintignant a trebuit să se conformeze indicațiilor date de soția sa, Nadine Trintignant.

Prezentat în 1966 la Veneția ca opera prima, filmul sovietic «Primul învățător» a lansat deopotrivă pe tînărul său realizator — scriitorul Mihail Koncealovski — și pe interpreta rolului principal, gîngășa uzbekă, Natalia Arimbasarova-Koncealovskaia, cîștigătoare la acel festival a mult rîvnitei «Cupa Volpi». Soții Koncealovski au pășit într-adevăr cu dreptul în cariera cinematografică.

În tandemul regizor-actriță nu exemplele lipsesc.

Pentru Jules Dassin, întîlnirea cu Melina Mercouri într-un moment critic de criză al carierei sale artistice, a fost mai mult decît salutară. Grație Melinei, care l-a susținut cu talentul ei, regizorul Dassin a reescaladat rapid scara succesului. Fără Zizi Jeanmaire, Roland Petit n-ar fi astăzi cunoscut drept unul din cei mai buni coregrafi de varietăți ai lumii. Dar tot așa de sigur e că fără Roland Petit, nici balerina Zizi Jeanmaire n-ar fi ajuns o stea de strălucire europeană. I-a trebuit lui Miloș Forman s-o vadă pe Eva Kresadlova jucînd în filmele altora, ca să descopere ce actriță talentată are lîngă el.

Mai rare, dar deloc neobișnuite, sînt și familiile de creatori de cinema.

Familia Kucera reunește două din cele mai prestigioase personalități ale noului val cehoslovac: directorul de imagine J. Kucera și soția sa, regizoarea Vera Chytilova. Filmul «Tinerile marga-



Parteneri doar o singură dată (Mariana Miheș și Victor Rebengiuc în «Pădurea Spinzuraților»)



Talentul, un semn particular în familie (Shirley Mac Laine și Warren Beatty)

Azi parteneri doar în film? (Ursula Andress și J.P. Belmondo)





*Trăindu-și viața pe ecran
(Elizabeth Taylor și Richard Burton)*



*Tonică și în viață
(Melina Mercouri, fără Jules Dassin)*

*Surori în viață și parteneri în film
(Françoise Dorléac și Catherine Deneuve)*



rîndul lor pe calea cinematografului. Prea multe sînt exemple și prea rapid și categoric se impun aceste vedete — fie chiar deosebit de înzestrate — ca să putem crede că e vorba numai de ereditate. Obişnuţii din copilărie cu lumea cinematografului, cu platourile, cu aparatele de filmat și reflectoarele, ei nu au încercat niciodată în fața camerei de luat vederi, spaima de necunoscut, depeizarea, într-un cuvînt, tracul novicilor. Această familiaritate cu secretele de creație ale cinematografului și mai ales permanentul exemplu artistic oferit de părinții lor constituie, poate, premiza primordială a succesului.

Dacă la început Henry Fonda se împotriva că Jane și Peter să facă cinema, acum el nu poate decît să se mîndrească cu copiii lui. Jane a devenit, în timp record, nu numai una din cele mai bine cotate vedete ale Americii, dar a izbutit să cucerească și publicul european. Peter își secundează sora cu brio. Așteptăm cu nerăbdare un film care va reuni întreg clanul Fonda.

Numele de Redgrave începe să ocupe un spațiu din ce în ce mai mare în enciclopediile cinematografice contemporane. Alături de paragraful închinat marelui actor englez Michael Redgrave, mai trebuie adăugat acum cite unul și pentru fiecare din cele două fiice ale sale — Vanessa și Lynn — lansate exploziv la rampa succesului. În timp ce Vanessa este considerată o nouă Greta Garbo, Lynn — din spirit de contrazicere — a optat pentru genul comic.

Cînd te cheamă Geraldine Chaplin, este de-ajuns să spui într-o bună zi: «vreau să fiu actriță» și douăzeci de producători se vor repezi să-ți ofere un rol. Și abia atunci vei înțelege ce povară uriașă constituie, de fapt, numele celebru ce-l porți, fiindcă nu ai voie să nu fii la înălțimea lui, nu ai dreptul să-l faci de rîs. Dar Geraldine poate fi liniștită. Astăzi spectatorii nu se mai duc la cinema s-o vadă pe «puștoaica lui Chaplin», ci pe ea, actrița sigură de sine, care cu farmecul ei gingaș și zîmbetul cald, puțin melancolic, le-a cucerit din prima clipă inima.

Întrebat odată într-o emisiune de televiziune, care sînt clipele cele mai fericite din viața lui, tînărul cîntăreț și actor Frank Fernandel a răspuns: «Cînd sînt partenerul tatii».

Ca faima familiei de Funès să nu rămînă mai prejos decît cea a clanului Fernandel, Isabelle de Funès, fiica marelui comic fran-

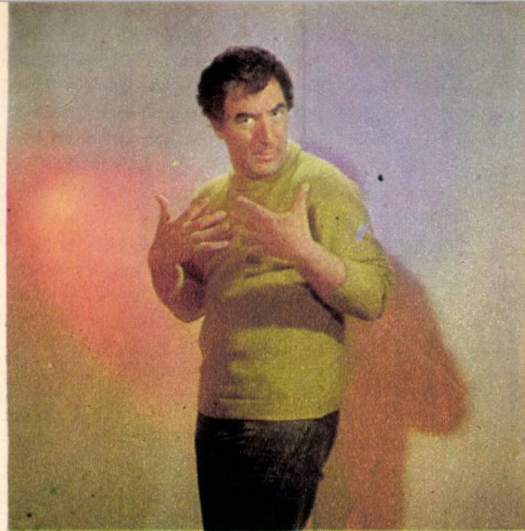
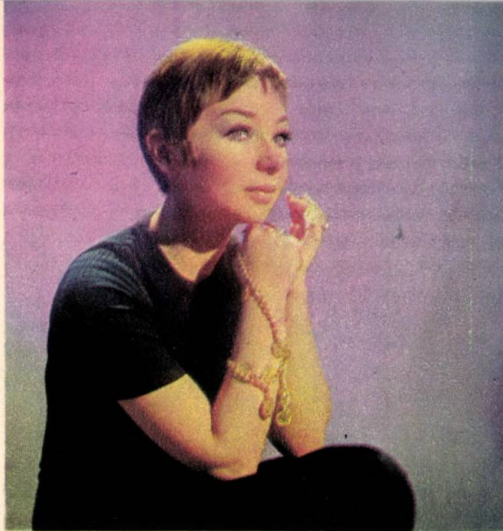
rete» le-a adus o fulgerătoare glorie mondială.

Realizatoare de scurt metraj, Martha Mesaros s-a hotărît să nu se lase mai prejos decît celebrul ei soț Miklos Lancso. Remarcabilul ei film «Cati» i-a făcut pe invidioși să șoptească că, de fapt, fără Lancso nu s-ar fi ales nimic din el. Dar Martha Mesaros a dovedit o personalitate artistică proprie.

Fiecare eșec al unuia e compensat de succesul celuilalt. În așa fel, încît privită în ansamblu, gloria familiei rămîne constantă. Aceasta e performanța reușită de regizorii Agnès Varda și Jacques Demy, ale căror nume au fost depotrivă de importante în apariția și evoluția noului val francez.

Din generație în generație

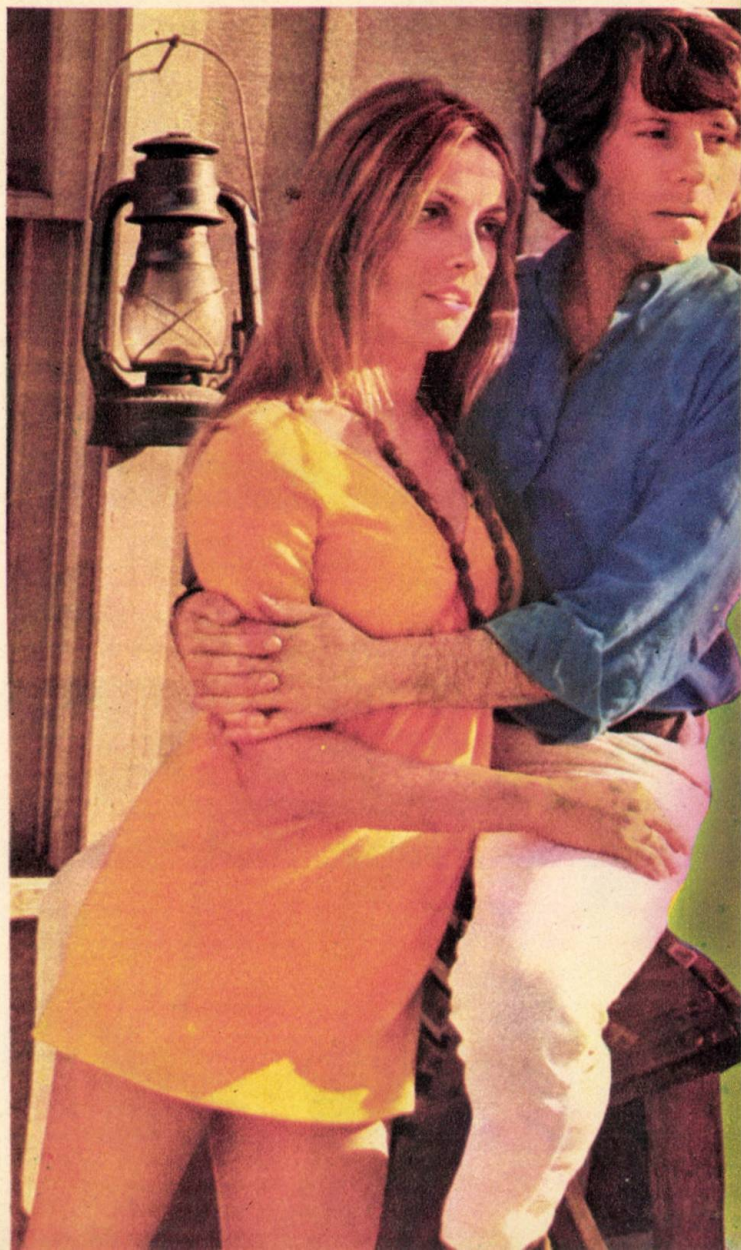
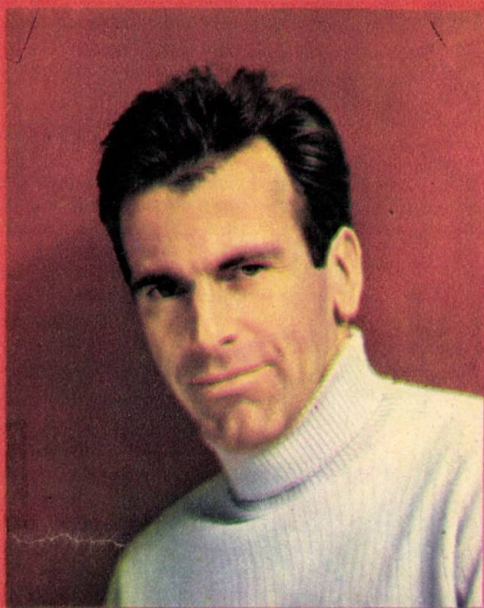
Un număr tot mai mare de fii și fiice ai unor actori sau regizori celebri se angajează la



Au jucat împreună în «K.O.»
(Elena și Toma Caragiu)

Acuzatorul de la Nürnberg, fratele Gervaisei,
(Maximilian Schell)

Cel mai tragic cuplu
(Sharon Tate și Roman Polanski)

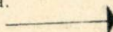


cez, și-a început și ea cariera de cîntăreață și interpretă. Poate că în curînd vom reîntîlni reunite pe genericul unui film numele Fernandel și de Funès, fiind vorba însă de astă dată de cea de a doua generație.

Rareori a fost atît de mîndru și de fericit Frank Sinatra ca în ziua cînd unul din cîntecele interpretate în duo cu fiica sa Nancy, a devenit șlagăr mondial, cu

atît mai mult cu cît Nancy este o adevărată stea a varietelui, ocupînd în box-office-ul american un loc de invidiat.

Și trecînd într-un plan național — poate nu mai puțin mîndru a fost artistul poporului Nicolae Gărdescu asistînd la premiera filmului «La patru pași de infinit», în care fata lui, Irina, care nu terminase încă liceul, era interpreta principală.





*Au pășit cu dreptul (Natalia Arimbasarova
în filmul soțului ei Konchalovski)*



*Nu totul este de vânzare
(Beata Tyskiewicz și Andrzej Wajda)*



*Colaborare artistică la înaltă altitudine
(Lucyna Wynnica în „Maica Ioana” a lui Kawalerowicz)*



Pășind pe urmele tatălui său, Sean Flynn a îmbrăcat și el haine de corsar și a pornit să ia cu asalt ecranele lumii, în filmele de aventuri.

Colaborare frățească

Shirley Mac Laine, pe care am văzut-o de-a lungul ultimelor stagioni în cele mai diferite roluri («Apartamentul», «Can-Can», «Rolls-Royce-ul galben») este sora unui nu mai puțin celebru actor american, Warren Beatty — gangsterul Clyde, partenerul lui Bonnie. Noi îl vom vedea într-un rol cu mult mai moderat, dar de un farmec deosebit, în «Splendore în iarbă», regizat de Elia Kazan, avind ca parteneră pe Nathalie Wood.

Amîndouă tinere, frumoase, excelente comedienne — deși pe genuri aproape antinomice — surorile Dorléac nu jucaseră niciodată împreună. În «Domnișoarele din Rochefort» aveau să descopere cu încîntare că se înțeleg la fel de bine ca parteneri, nu numai ca surori. Cum știm, un tragic accident de mașină a curmat cu brutalitate viața Françoisei. Catherine Deneuve a rămas singură.

Deși nu seamănă, Maria și Maximilian Schell sînt frați. Debutînd în umbra surorii sale mai mari, Maximilian a ajuns astăzi să o eclipseze. Fără să se supere, Maria glumește întotdeauna: «Așa pățești cînd dai nas mezinilor».

Frații Tapalagă nu mai au nevoie să fie prezentați, căci nu cred să existe spectator român de teatru, film sau televiziune care să nu-i fi aplaudat măcar o dată din toată inima. Ce păcat că Rodica și Ștefan Tapalagă n-au avut mai des prilejul de a juca împreună. De la «Alo, ați greșit numărul» a trecut cam multă vreme. Ce părere au regizorii?

Parteneri în viață și pe ecran

Existența vedetelor este atît de condiționată de publicitate încît cu greu se mai poate vorbi în cazul lor despre viață particulară, fiindcă pînă și aceasta devine, fără voia lor, publică.

Elizabeth Taylor și Richard Burton — perechea cea mai celebră și mai explozivă a ecranului mondial — a împins pînă la limită superioară mitul cuplului. Uneori își trăiesc viața pe ecran, așa cum nu fără maliție s-a spus despre «Cine se teme de Virginia Woolf?». Alteori își pun în scenă viața de fiecare zi în fastuoase montări.

Timp de aproape 40 de ani, Katharine Hepburn și Spencer Tracy au fost legați de o statornică prietenie și afecțiune. Printr-o coincidență tulburătoare, în «Ghici cine vine la cină?» (ultima apariție a lui Tracy) au jucat împreună, după ce fuseseră parteneri în nenumărate alte filme. Impresionați de lacrimile «ei», spectatorii au vrut să citească mai apoi prezentimentul negru al dispariției «lui».

Printre cuplurile statornice ale ecranului ne gândim și la Michel Piccoli, și Juliette Gréco. Discreta, profunda Juliette Gréco a cărei voce, ale cărei brațe, mișcate în zbor de pasăre și a cărei, aproape filozofică, interpretare muzicală, nu le mai putem uita de când am văzut-o cîntînd pentru noi la Brașov.

Annie Girardot și Renato Salvatore au jucat pentru prima dată împreună în «Rocco și frații săi». De atunci numărul mare de roluri pe care fiecare l-a interpretat în filme diferite, nu a izbutit să-i despartă.

Printre cei mai iubiți veterani ai cuplului francez să nu-i uităm nici pe Simone Signoret și Yves Montand.

Printre actorii noștri de frunte sînt multe cupluri tot atît de celebre și tot atît de statornice. Din păcate, nu au avut însă prea adesea șansa să apară ca parteneri în același film. Își iau din cînd revanșa pe scena teatrelor sau la televiziune.

Pe Toma și Elena Caragiu i-am văzut în comedia «Knock-out», care nu le-a servit însă niște roluri O.K. Pe Anda Caropol și Ion Marinescu nu i-am văzut împreună pe ecran. Cîteodată la televizor. Dar oare nu e păcat că nu lansăm și în filmul nostru perechi cinematografice? De asemeni Victor Rebengiuc și Mariana Mișuț, care și-a făcut un atît de promițător debut în filmul în care Rebengiuc avea rolul principal, «Pădurea spînzuraților». Sau Florin Piersic și Tatiana Iekel. Talente autentice nu au nevoie de publicitate, în nici un caz de o publicitate de scandal, dar pentru a se impune în ochii spectatorilor poate că nu ar strica, din cînd în cînd, să alcătuim și distribuții cu cheie.

Să mai amintesc de un alt cuplu românesc celebru, dar nu numai cinematografic. El ar putea să apară pe ecran, împreună, numai într-un jurnal de actualități sau într-o peliculă documentară. Este vorba de actrița Vasilica Tastaman și de soțul ei, aplaudat nu o dată, însă pe terenul de sport, fotbalistul Jenei.

Manuela Gheorghiu



De la «Alo?... Ați greșit numărul!» a trecut cam mult (Rodica și Ștefan Tapalagă)

Doar rațiuni financiare? (Alfredo Bini și Rossana Schiaffino)



pseudo-
monolog

FALS

articol despre

LIVIU CIULEI

*Ce să scriu
azi,
nou,
despre
Liviu Ciulei,
adică
despre unul
din cineaștii noștri
despre care
ar fi fost cazul
să avem
cel mai mult
de spus?*



Un semn misterios de întrebare, o umbră de ficțiune se naște uneori în cugetul celui care abordează un subiect de film românesc. Așa mi se întâmplă în acest moment, când aș vrea să scriu ceva despre Liviu Ciulei, și anume, nu pentru un număr curent de revistă, ci pentru un almanah, ceva deci care să-i cuprindă mai sintetic destinul.

Liviu Ciulei a turnat trei filme de calitate, dintre cele mai bune care s-au produs la noi — unul din ele cu virtuți de excepție. Alături de el, încă cel puțin zece regizori sînt apți să susțină o producție națională. Filme există deci, avem și studiouri. Dar regizori plus studiouri, plus chiar filme din cînd în cînd, nu reprezintă o ecuație com-

pletă. Mai lipsește cel puțin un termen, poate pur tehnic, de ritm sau organizatoric, dar esențial prin consecințele sale asupra creației. E acel termen în lipsa căruia filmografia regizorală a lui Ciulei totalizează azi în loc de zece filme — trei.

Este imposibil ca despre un cineast încă tânăr ca Liviu Ciulei să vorbim la timpul trecut, să trebuiască să apellăm la arhivă ca să animăm memoria cinefililor, să avem aerul că facem un articol de cinematecă atunci când ar trebui să comentăm filme curente, în pas cu noile dezvoltări ale cinematografului mondial. De când Ciulei nu a mai turnat un film (și el nu e un caz unic, ci doar unul mai frapant, turnând un film la cinci sau la șapte ani o dată, în timp ce ceilalți turnează un film la trei ani o dată — ceea ce revine la același lucru), deci din 1963, din prima jumătate a deceniului trecut (sintem Almanahul 1970), peisajul cinematografic mondial a cunoscut modificări substanțiale. Au apărut și s-au stins curente întregi, au venit altele în locul lor, nume despre care nici nu se pomenea acum o jumătate de deceniu sînt astăzi substantive comune. Pentru că, în virtutea unei dinamici și a unei dialectici specifice, un deceniu de cinematografie e, pe un anumit plan, cît un secol de literatură. De fapt, toate marile curente ale cinematografului s-au înscris într-o durată de timp care nu depășea cu mult un cincinal.

Cesă scriem, azi, nou, despre Ciulei, adică despre unul dintre cineastii noștri despre care ar fi fost cazul să avem cel mai mult de spus? Să ne reluăm sau să ne amendăm cronicile la «Pădurea spînzuraților», «Valurile Dunării» sau «Erupția»? Ca exercițiu, ca experiență personală a cronicarilor, n-ar fi poate lipsit de utilitate. E ceea ce și facem din cînd în cînd. Rămîn încă multe lucruri de spus, analitic sau sintetic, despre aceste filme, ca și despre alte pelicule românești, rezultînd din însăși valoarea

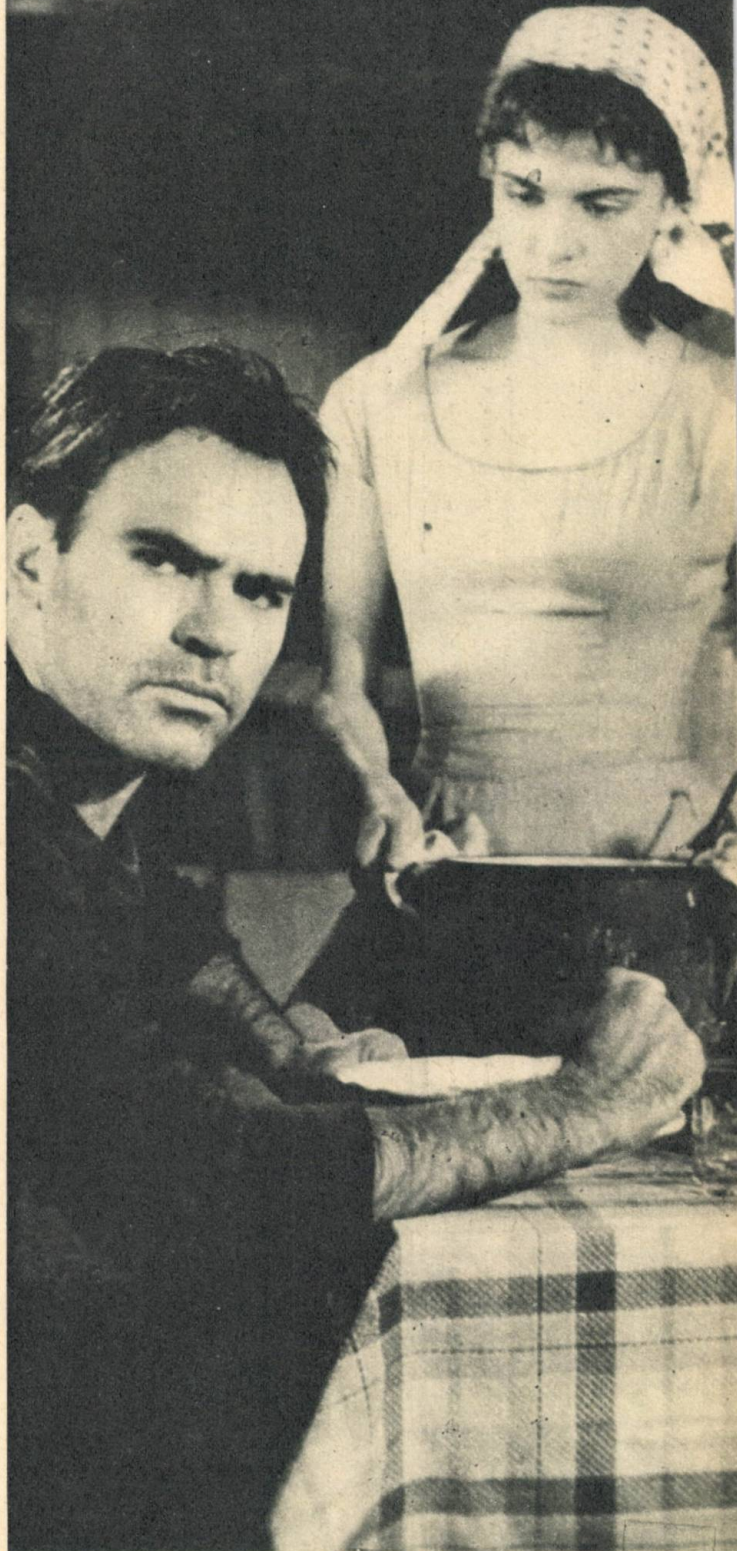
lor, în măsura în care ele înfruntă timpul. Dar acest studiu în sine, foarte greu de altfel de încadrat într-un sistem de referințe, datorită inerției sau rarefierii extreme a ansamblului, este azi, repet, oricît ar fi de trist, operă de arhivă, de cinematecă și instrumentele însele ale criticii par să-și refuze, la un moment dat, un asemenea exercițiu.

Liviu Ciulei, cel real, cel prezent, este director, regizor, actor și scenograf la Teatrul Bulandra. Insași această formație complexă a personalității sale îl recomandă cinematografului. De altfel, înainte de a juca teatru, Ciulei apăruse în filme: «În sat la noi», «Alarmă în munți» și altele, iar debutul său regizoral l-a prilejuit, în 1957, filmul «Erupția». Totuși Liviu Ciulei nu poate fi găsit decît la teatru. În cabinetul său din Schitu Măgureanu, poți avea o discuție agreabilă sau pasionantă, atîta timp cît nu vine vorba despre cinema. Acceptă, cel mult, să vorbească despre cinema în ordinea de idei a unor comemorări. De pildă — cum s-a ivit recent ocazia — zece ani de la turnarea celui de-al doilea, totodată penultim film al său, «Valurile Dunării». Nu reușești să scoți un cuvînt mai mult de la el, decît supunîndu-l unui chin evident.

Să nu ne chinuim deci pe noi înșine. În locul unor pretențioase și de multe ori hazardate considerații estetice, superbe, dar gratuite, mai bine am formula simplu și clar și am lua în considerație cîteva adevăruri primordiale, sine qua non, care determină vitalitatea unei structuri cinematografice. Ce anume dă substanță oricărui capitol de istorie cinematografică? Personalitățile regizorilor pe care cinematografia în cauză le susține constant, în producție, pe care reușește să le impună cu continuitate și prin care ea însăși există realmente ca școală de artă, ca un climat dens, organic, de idei și valori proprii.

Valerian SAYA

Un film la cîți ani ... o dată?



profil '70

VIRGIL OGĂȘANU



El
nu e
«seducătorul»,

●
nu-i
«virilul»,

●
nu-i
«urîtu»
fascinant.

●
E altceva.

Virgil Ogășanu nu a făcut țândări ecranul — la primele sale apariții — cu pumnul. Nu e un dur, nu contează pe efectul spontan al forței sale de seducție. Nici nu vâd degetele acelea lungi, nervoase, uscate — ce-ți flutură mereu, obsedant prin fața ochilor, ca zborul buimac al unei păsări — nici nu le vâd stringându-se agresiv laolaltă. Nu cred că le-ar sta bine nici să alunece mîngios și fotogenic pe mina sau obrazul fraged al vreunei Sidonii Manolache în vreo «Columnă». Ogășanu nu este un seducător, nu e un chipeș, n-are umerii lați ai lui Pellea, smile-ul lui Piersic, asprimea virilă a lui Ilarion Ciobanu, nu e nici măcar un urît fascinant ă la Belmondo, nu e nimic din ce stim. E altceva.

Altfel, altcum, altcînd

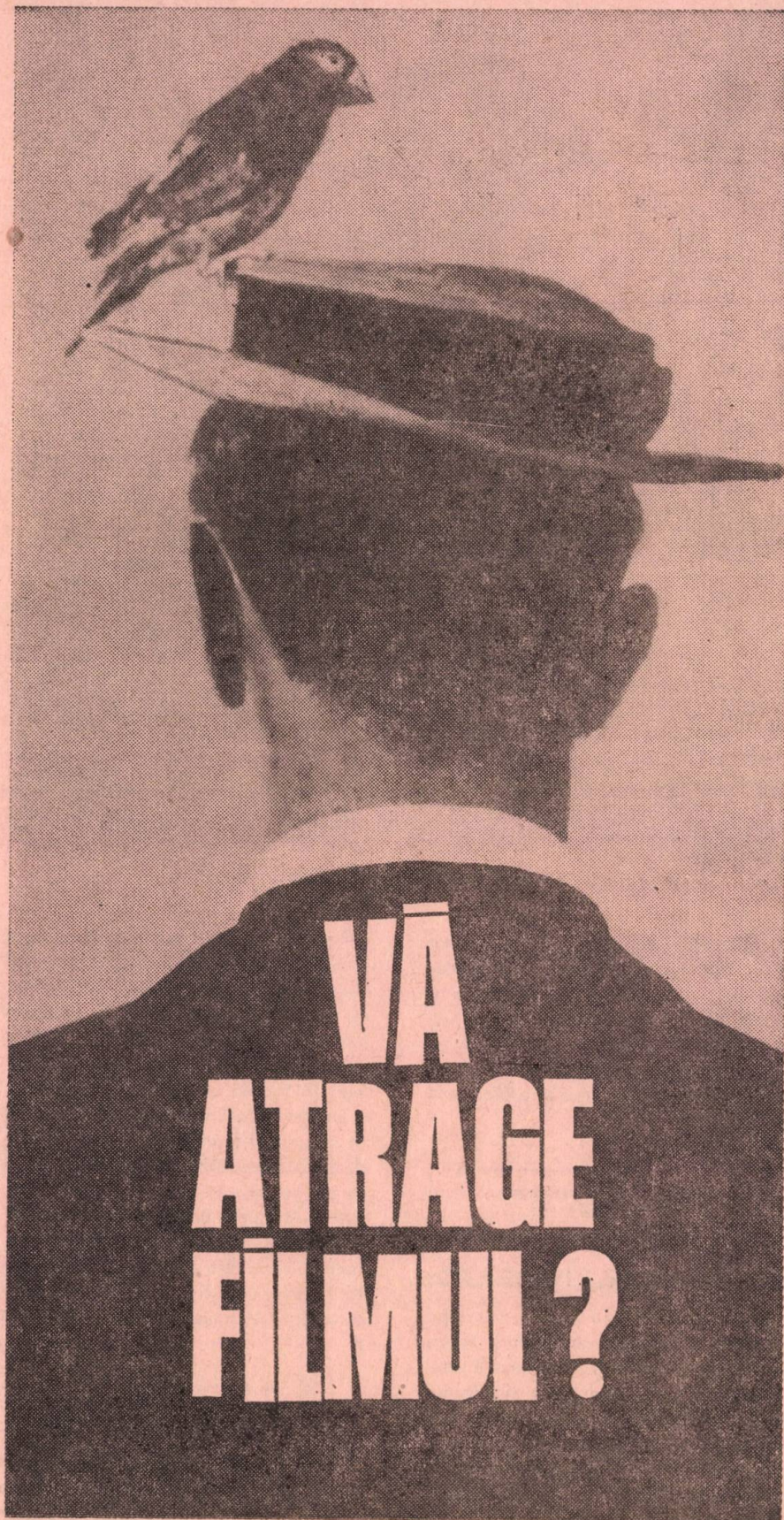
Și acest altceva a țîșnit dincolo de cadrul ingrat pe care i l-a oferit «Răutaciosul adolescent», ne-a făcut să-l uităm pe Bombă din «Apoi s-a născut legenda» (pentru că de fiecare dată Ogășanu și-a contrazis, cu discreție, personajele, le-a redimensionat, le-a explicat altfel, le-a dus în altă direcție) și ne-a obligat să păstrăm, pe undeva într-un sipet al memoriei, unde nu ținem ascunse decît comorile, imaginea acestui băiat altfel, altcum și parcă de altcînd. Acest altcum începe, de fapt, destul de oarecum, cu o siluetă prelungă și firavă, cu oasele însălate în grabă și parcă nu cine știe ce sigur, siluetă amintind de sculpturile fantastice ale lui Giacometti, pe care s-ar fi tras la iuțeală niște blue-jeans-i. Apoi, însă, ajungi la obrazul lui, obrazul acela desenat cu rigla în formă de triunghi, fața aceea numai oase și adîncituri, cu ochii striviți sub arcadele grele și împinși de pomeții mutați parcă din locul lor, obrazul acela pe care un cameraman rău ni l-ar putea ușor restitui ca privit printr-o oglindă deformant-alungitoare. Pe obrazul acesta se asază la un moment dat un zîmbet și dintr-o dată se face ziuă și soarele alungă umbrele și toate ascuțimile de adolescent famelic dispar și vezi că spiritul prinde formă și contururi, că delicatețea se poate materializa. Ogășanu poate fi stîngaci și dezarmat, poate fi malițios și insinuant, poate fi contestatar și neconformist, poate căuta setos, drumuri noi, poate fi tot ce-au vrut Blaier și Vitadinis să fie, dar întotdeauna el este ceva în plus, ceva altfel decît s-ar fi putut prevedea, și acest ceva este întotdeauna înnobilit prin finețea spiritului și prin unda de puritate morală pe care o degajă. Din acel brutal scotocitor printre amintirile doctorului Palaloga, din acel anchetator de o neplăcută și nebărbătească indiscreție, din acel confesor ce smulge cu cleștele înroșit mărturisirile doctorului, Ogășanu face un alter-ego al personajului, zona luminoasă a conștiinței sale, auto-ironia sa purificatoare. Lui Bombă îi împrumută un soi de intelectualitate subțire, de neliniște turbure, care dă plecărilor și venirilor sale de pe șantierul «drumului», însuși sensul căutărilor juvenile.

Luciditate calmă și caldă

Acum cînd frumoșii ecranului își cultivă sirguincios pectoralii și aspiră la vinjoasă duritate, cînd sînt gata să-și trădeze zîmbetul cuceritor contra unui pumn bine trimis adversarului în falcă, Ogășanu are curajul să afirme farmecul delicateței masculine, noblețea inteligenței discrete, care nu gonește neapărat gingășia, a inteligenței care nu disprețuiește, nu neagă, nu duce fatalmente la alienare, a inteligenței ce nu se rușinează să facă alianță cu sentimentul și-și permite luxul candorii. Ogășanu face, prin el însuși, elogiul inteligenței sensibile și culte, a lucidității calme și calde.

Cine va scrie rolu pe măsura lui?

Sanda FAUR



EPOCA
NOASTRĂ

Ion Băieșu:

*Îl iubesc în măsura
în care îl și urăsc.*

**Alexandru
Ivasiuc:**

*Moderat, da. Nu-l cred
inferior altor arte, dar
mai perisabil...*

**Ștefan
Augustin
Doinaș:**

Da și nu.

Sînziana Pop:

În general, da.

Cum trebuie să
înțelegem paradoxul?

ION BĂIEȘU :

— Il iubesc pentru că este teribil de atractiv. Am adormit de multe ori citind cărți, dar niciodată la un film. Il urăsc pentru că este o artă bastardă, împură, care s-a născut mușcând din drepturile altor arte și lovind mai ales în teatru. Da, se poate spune că, dacă teatrul secolului XX trece prin atâtea dificultăți, aceasta se datorează și filmului, care nu-i altceva decât teatru filmat. Speranța mea este că nu va trece mult timp pînă cînd filmul cu actori va dispărea. Speranța mea este că din această artă nu va rămîne decât filmul „vérité”, adică ceea ce e filmat pe viu, netrucat, neregizat.

— Dar nu credeți că filmul și-ar putea găsi drumul său personal de evoluție, prin utilizarea mijloacelor de expresie absolut specifice?

— Sigur că da, însă numai prin filme care devin capodopere. Pentru că numai ele te pot face să uiți acele foarte multe convenții pe care se sprijină filmul. Am văzut recent „Rușinea” al lui Ingmar Bergman și după două ore nu mai știam dacă am fost într-o sală de cinema, într-un teatru sau dacă am citit o carte. Mă stăpînea sentimentul cîmplut că trecuse prin mine, ca un fulger, privirea amară a unui mare filozof. Iată o operă, după părerea mea, genială. Cred că filmul se va impune ca artă autonomă, independentă și pe deplin originală, atunci cînd va renunța la actori, cînd regizorul sau operatorul vor ști să înregistreze din realitate întîmplările cele mai cutremurătoare. De pildă, ce regizor ar fi în stare să însceneze o înmormîntare, care să egaleze prin veridicitate o înmormîntare autentică?

— Aveți o experiență — prea puțin mulțumitoare — de colaborare cu cinematografia. Totuși, sînteți ispitit să reveniți?

— Oricînd sînt gata să lucrez cu un regizor bun, cu care să mă pot înțelege. Dar sînt îngrozit și descurajat mai ales de sistemul birocratic, care se opune



„La strada”, schemele cele mai profunde...

în continuare, din răspuțeri, creării unui film. Am cîteva subiecte interesante, însă mi-e greu să scriu direct scenarii, pentru că, dacă am o idee bună, prefer să fac literatură din ea, asta e meseria mea. Scenariștii propriu-ziși nu mi se par a fi scriitori. Nu cred în profesiunea de scenarist.

Atunci ce vă atrage
la film?

ALEXANDRU IVASIUC:

— Fiind, hotărît, o artă, a răspunde complet la întrebare ar însemna să încerc să dau explicații de ce există artă în general. Ceea ce nu este nici foarte ușor, nici foarte precis și cred că nu e nici epuizabil. Mă interesează în film în special caracterul lui sintetic, cuprinzînd mișcare, imagine, cuvînt; apoi, evoluția

lui rapidă de copil întîrziat, care nu e grevat de prea multe canale; de asemeni caracterul său internațional, determinat de universalitatea imaginii. În plus, am văzut cîteva capodopere care pot fi puse alături de capodoperele celorlalte arte. Filmul are un avantaj de pregnanță și un dezavantaj provenit din faptul că te supune și-ți impune ritmul de gîndire, spre deosebire de un tablou sau o carte, pe care le supui tu, oprindu-te mai mult asupra unui detaliu ori asupra unei pagini, în funcție de ritmul tău interior. Filmul are dezavantajul modernității, prin care timpul suplinește contemplația sau măcar prevalează asupra ei.

— Ați amintit de cîteva filme remarcabile, vizionate de Dv. Care sînt acestea?

— În general, cele care reușesc să fie profunde, deși au o simplitate aproape

greacă. În primul rînd „La strada” care, ca întotdeauna în marea artă, lucrează cu schemele cele mai goale, dîndu-le pregnantă, fără detalii de prisos. Pe urmă, „Aventura”, care-mi place cel mai mult din Antonioni, preferat în întregime de mine. În fine, un film diafan, „Gustul mării”, unde există un maximum de umanism, cu minimum de mijloace. Nu demult, la Hollywood, am văzut un lucru grotesc: într-o curte de ciment, sînt prinse amprente de mîini și picioarelor vedetelor. Mi-a dat o impresie de viață în patru labe, cu o comercializare excesivă a vedetei, cu care nici măcar nu stai la masă, ci o vezi pe pînză. Cînd filmul se degrevează, ca în cazul Masinei, de servitutea aceasta, continuînd să rămînă cea mai democratică dintre arte, dar nu prin apel la armonie, există posibilitatea reculegerii necesare marii arte.

— Este singurul sacrificiu ce îl cereți sau îi recunoașteți dreptul de a se deba-
rasa și de alte servituți, cum ar fi, de
pildă, excesul de literaturizare?

— Nu cred că filmul poate fi despărțit total de literatură. E adevărat, am văzut și filme experimentale, ca „Fata din Chelsea”, al lui Andy Warhol, care apela foarte puțin la cuvînt. Este poate enervant să privești timp de 6 ore cele două ecrane, pe care se proiectează filmul, dar dacă ai răbdare să treci de prima jumătate, devine realmente, dacă nu un fapt de artă, oricum un document sociologic impresionant. Imaginea era statică și compusă doar din cîteva secvențe; de exemplu, într-una, o fată „hippy” își face toaleta tăindu-și inegal bretonul timp de o jumătate de oră și pînă la urmă rămîi cu convingerea că dezordinea vestimentară modernă presupune același efort de durată ca și toaleta doamnei du Barry, să zicem. Cred că filmele experimentale de genul acestuia reprezintă o etapă depășită, cînd occidentul plîngea cu oarecare plăcere rea în procesul de dezagregare a valorilor tradiționale. Occidentul de azi se află într-un proces de căutare a valorilor și, de aceea, mă aștept la un val de filme politice. Este demn de remarcat că în film are loc, ca și în celelalte arte, o tendință accentuată de autonomizare, echilibrată de o tendință la fel de puternică de sintetizare. În literatură, de pil-



„Gustul mării”, maximum de umanism, minimum de mijloace

dă, romanul tinde la un capăt spre purificare, iar la celălalt capăt tinde spre eseu. E un proces de criză a mijloacelor de expresie, care nu ne permite să-i anticipăm evoluția și consecințele.

— Cum ați vedea ecranizarea romanelor Dvs?

— Sînt suficient de circumspect în privința cineștilor pe mîinile cărora aș încăpea. Pentru „Interval” bunăoară, care a stîrnit interes, cred că cel mai în măsură să-l transpună ar fi Lucian Pintilie. Știu însă că ecranizarea unui roman înseamnă doar a da o idee regizorului, el fiind cel care face filmul. Dintr-o poveste oarecare poate ieși un film extraordinar și dintr-o carte foarte bună poate ieși o peliculă proastă, în funcție de măiestria regizorului. Filmul are o anumită specificitate a lui, pe cînd o carte este complexă ca realitatea și o poți

transforma în ceva foarte banal sau ceva foarte profund.

**Adică? De ce da?
De ce nu?**

ȘT. AUG. DOINAȘ:

— Mă atrage perspectiva de a vedea pe ecran, timp de două ore, o experiență de viață pe care n-o cunosc; după cum mă atrage și perspectiva unui divertisment copios. Și una și cealaltă, realizate cu acuratețe, la un nivel tehnic corespunzător epocii noastre. În schimb, nu mă atrage deloc perspectiva de a constata, de fiecare dată, în cazul filmelor „cu pretenții”, decalajul — după părerea mea, fatal — dintre intențiile artistice ale autorilor și realitatea concretă de pe peliculă. După umila mea părere, cea



de-a șaptea artă" nu este... o artă. Motivele mi se par a fi mai multe. Voi da acum doar două. Mai întâi, filmul este „prea legat, în procesul lui de creație, de tehnică; rolul creator al artistului — care, în speță, pare a se numi regizor — este cu totul redus și condiționat de o seamă de factori prezenți dincolo de voința și capacitatea sa: de la condiția economică pusă de producător, pînă la condiția materială a peliculei sau a aparaturii. În al doilea rînd, cinematograful plătește un prea mare tribut „model” și implică un prea mic coeficient de convenție artistică pentru a se putea susține uzorii timpului; așa se explică faptul că realizări de seamă ale istoriei — ce-i drept, foarte tinere — a cinematografului, ni se par, revăzute la un interval de numai 10–15 ani, cu totul prăfuite. Nu este oare simptomatică împrejurarea că orice estetică a filmului se reduce la o „estetică” a materialelor și mijloacelor sale de producție? Epoca noastră, care trăiește acut criza unei „civilizații a ochiului”, vrea neapărat să considere filmul „o artă a imaginii”; dar această imagine nu se poate ridica la rangul de imagine artistică, deoarece — prin datele ei materiale, ca și prin modalitățile specifice în care este realizată — ea nu constituie o viziune asupra lumii, o interpretare a ei, ci doar o reproducere a cărei forță de persuasiune stă tocmai în fidelitatea față de real, în distanța cît mai mică față de acesta. De aceea pitorescul care, aparent, se pune în slujba semnificativului, nu face, de fapt, decît să-i uzurpe domeniul. Zonă de interferență a mai multor arte, filmul trăiește din „măiestria” cu care acestea sînt devorate de către tehnică.

— Recunoașteți filmului puterea de penetrare (și eventual de transformare) în lumea interioară a individului, sau îl socotiți doar un divertisment deconectant?

— Filmul poate să fie doar un divertisment deconectant, dar poate deveni și un documentar zguduitor. În acest din urmă caz, nu i se contestă de nimeni forța de penetrare în conștiința oamenilor, capacitatea sa dinamizatoare și educativă: este unul din cele mai eficace — și chiar teribile — mijloace de propagandă. Și viitorul ne rezervă, probabil, încă multe surprize.

— S-au încercat mici „poeme cinematografice”, ecranizări sau viziuni filmice ale unor poezii. Cum vedeți relația dintre cele două arte, recrearea unui univers poetic cu limbajul artei filmului?

— Tocmai din cauza înruderii lor, combinația dintre două arte nu poate fi decît o mezalianță, iar fructul dragostei lor — un hibrid. Există arte care se completează în spectacol, de exemplu, muzica și dansul, dar arta coregrafică este cu totul altceva decît arta sunetelor. O poezie poate avea ca temă — în locul unui fapt real — un fapt ce ține de lumea culturii; vom avea atunci de-a face cu o „poezie a faptului de cultură”, dar prin aceasta domeniul artei respective nu încalcă domeniul unei arte surori. Ce înseamnă „poem cinematografic” sau „recrearea unui univers poetic cu ajutorul limbajului artei filmului”? O poezie despre un pictor (a se vedea, de pildă, „Memling” de Dan Botta) e valabilă artisticeste în măsura în care e poezie, nu în măsura în care „reproduce” anumite elemente capabile să ne trimită la opera sau viața pictorului; un poem muzical e apreciat în măsura în care este muzică adevărată, nu în funcție de modul în care ilustrează momentele epice luate ca subiect. Or, cum „arta” filmului nu este — după părerea mea — o artă adevărată, un „poem cinematografic” despre, să zicem, o poezie de Blaga nu poate să fie decît, cel mult, un excelent documentar despre Blaga. Îmi veți răspunde că există filme care „redau” o anumită atmosferă specifică, întâlnită în unele opere literare: filme sovietice care ecranizează o nuvelă de Turgheniev sau un roman de Dostoievski. Desigur, în acest filme reîntîlnim aceeași atmosferă ca în operele amintite; dar aceasta nu înseamnă că filmele respective sînt opere de artă: atmosfera romanului „Forsythe Saga” trăiește în serialul cu același nume și ea trăiește, și mai bine, în cele cîteva secvențe de jurnal de epocă incluse în film. Toate acestea nu sînt însă opere de artă, ci doar produse hibride, care beneficiază de un prestigiu de împrumut.

Cum se explică această atracție?

SÎNZIANA POP:

— Este arta cu cea mai mare capacitate de vizualizare a imaginii artistice, cu cea mai mare forță de a concretiza sensibilul, imaginativul, cu cea mai mare putere de comunicare. Și este o artă economică, esențială, concisă, o artă care refuză categoric discursul, diluția, intelectualismul în sine. Și-mi place, pentru că este o artă deschisă, maleabilă și ductilă, o artă favorabilă inovației, lipsită de conformisme și prejudecăți, este domeniul cel mai apt de a fi folosit în scop de pledoarie. Și, din punctul meu de vedere, aceasta este prima condiție a existenței artistului.

— Ce categorii de filme vă interesează în mod deosebit: cele de construcție epică sau cele de factură modernă, specific cinematografică?

— Cred că separația dumneavoastră este ușor anacronică, dacă nu falsă, fiindcă nu mi se pare deloc că filmele de factură modernă eludează epicul. Că nu mai este vorba de un epic tradițional, de o acțiune clasică cu început, intrigă și sfîrșit, asta e altceva, dar arta modernă a sporit de mult și pe multe direcții accepția epicului și nu vîd de ce n-ar face-o și filmul. Tor ce ține de inteligență e acțiune, indiferent că se petrece în planul realității sau în planul fantasticului, indiferent că se demonstrează prin dialog sau prin metaforă. O creștere sau o descreștere psihologică, o demonstrație eseistică despre idee, făcută cu mijloace cinematografice, este la fel de convingătoare, la fel de aptă de a comunica, ba aș putea chiar să cred că reconsiderarea epicului este unul dintre bunurile definitiv cîștigate de filmul modern. Așa că epicul n-a dispărut, ci s-a subțiat, a cîștigat noi dimensiuni, cred că reprezentarea lui grafică nu mai este atît orizontală, cît verticală. Înțelegeți ce vreau să spun? Iar dacă intenția dumneavoastră a fost să numiți prin „filme de construcție epică” așa-numitele wes-

ternuri, superproducțiile colorate și ecranizările după modele literare, dacă m-am prefăcut a nu sesiza fondul chestiunii numai și numai pentru a pleda în favoarea filmului de factură modernă, am să vă răspund că omul sfințește locul și că filmele de construcție epică, atunci când sînt bune, încap lîngă toate celelalte genuri de filme, au o existență independentă, au o valoare a lor, nu intră în nici un fel de concurență cu filmul de artă și dacă există o singură trăsătură comună, aceea este cea a mijlocului de expresie. Filmele de artă trebuie să fie comparate cu filmele de artă, filmul documentar cu filmul documentar, din nerespectarea rigorilor genului ies mari încurcături. Așa că filmul de construcție epică poate să-mi placă la fel de tare ca filmul de factură modernă, fiindcă nu mi s-a întîmplat încă niciodată să citesc filozofie și să cred că am în față un Simenon.

— Ca prozatoare modernă (nu în sensul pejorativ al cuvîntului, ci, propriu zis, din punct de vedere, mai degrabă, stilistic) nu vă simțiți tentată să scrieți pentru cinema, scenariu deci?

— La întrebarea aceasta am să mă grăbesc foarte tare să vă răspund, căci modernitatea chiar și stilistică a literaturii ține maximum-maximorum un an. Dumneavoastră înșivă nu veți cuteza la anul să mă întrebați... „Ce părere aveți despre noul val”? Dar pentru că sîntem încă „anul acesta”, mai ales din acest motiv și nu pentru că aş fi cu tot dinadinsul o prozatoare modernă (deși formula nu-mi displace, de ce să nu recunosc?), am să mărturisesc cu teamă reală că filmul mă atrage atît de mult, că doresc așa de intens să scriu un scenariu, încît compun proză, scriu proză și proză, strîngînd din dinți. Mi-e frică de film. Cred că pentru un scriitor e o experiență fantastică. Cred că filmul e contaminat și că cinematografia e o maladie. Dacă nu te mai întorci înapoi? Și-mi place atît de mult, atît de minunat de mult să scriu proză. Vă dați seama? Ar fi îngrozitor să...

Anchetă realizată de
Sergiu SELIAN





LUMEA
DE MÎINE

*Cheltuim
prea mult
în spațiu?
Fals!*

●
*Vom fi
despăgubiți
însutit.*

●
*Ce căutăm
în cosmos?
Leacul
cancerului!*



SĂPTĂMÎNA
VIITOARE...

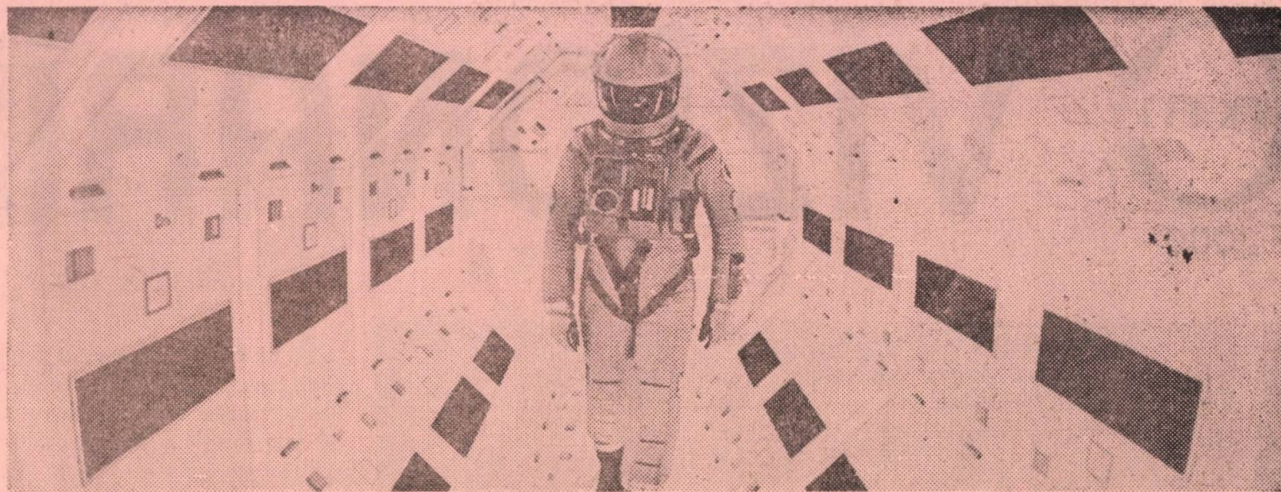


...SAU PESTE...



...1000 DE ANI

Hazardul, ajutat uneori de zeul publicității, a făcut ca lucrările succesive ale grandiosului film realizat de Stanley Kubrick, după un scenariu scris în colaborare cu Arthur C. Clarke, să coincidă cu evenimente notabile, legate într-un fel sau altul de sublima aventură cosmică. În dimineața premierei new-yorkeze, „Apollo-6” urma să fie propulsat pe orbită de la Cape Kennedy. În perioada prezentării la Festivalul cinematografic de la Moscova, „Apollo 11” și „Luna 15” realizau memorabilele lor contacte selenare. Iar în urmă cu un an, la Viena, premiera europeană avusese loc în timpul desfășurării lucrărilor „Conferinței Națiunilor Unite pentru exploatarea și utilizarea pașnică a spațiului extraatmo-



Vom avea ordinatele mai inteligente ca oamenii

sferic". Cu acel prilej l-am cunoscut pe Arthur Clarke, invitat de onoare al Conferinței, și am avut cu el o lungă discuție din care am extras câteva secvențe.

— Domnule Clarke, știți că cunoscut ca unul dintre cei mai prestigioși autori de science-fiction ai epocii noastre. Se știe însă mai puțin că scriitorul este dublat de un savant care a arătat, încă din 1945, importanța sateliților de telecomunicație...

— După opinia mea, e foarte necesar ca oamenii de știință să se gândească la viitor, punând la contribuție întreaga lor putere de imaginație. Aici există însă un pericol. Acumularea de cunoștințe într-un anumit domeniu te poate face să dai mai multă atenție eventualelor obiecții și rezerve, decât perspectivelor. În acest sens, science-fiction-ul joacă un rol considerabil, căci scriitorii cu simț de răspundere înțeleg posibilitățile științei și nu sînt inhibați de dificultățile de ordin practic. Lectura cărților bune de science-fiction ar trebui să devină obligatorie pentru oamenii de știință.

— Vă mărturisesc că, dincolo de emoția artistică pe care am încercat-o vizionînd filmul „2001 — o odisee spațială”, am avut tot timpul și senzația unei depline veridicități.

— Poate pentru că tehnica spațială prezentată în film va fi cu siguranță realizată. Nu știu dacă asta se va întîmpla exact în anul 2001. Dar omul va construi stațiuni spațiale, orașe pe Lună, cosmonave capabile să ajungă pînă în preajma lui Jupiter...

— Și ordinatele care să asigure în întregime navigația acestor cosmonave și să stea de vorbă cu membrii echipajului, ca acel H.A.L. al dumneavoastră?

— Există de pe acum unele în stare să joace șah mai bine decît cei care le programează. Mașinile pot să învețe și să profite de greșeli, întocmai ca oamenii, neuitînd însă niciodată ceea ce învață și amintindu-și totul cvasiinstantaneu. Mulți specialiști sînt convinși că, spre sfîrșitul acestui secol, vom avea ordinatele mai „inteligente” decît oamenii.

— Cu toată memoria mea imperfectă, îmi amintesc ce spuneți într-una în cărțile dumneavoastră: „Viitorul este mult mai fantastic decît tot ce ne putem imagina”. Dacă ar fi, totuși, să indicați evenimentul cel mai important al deceniilor următoare...

— Fără îndoială, contactul cu extraterestrii.

— În carte — e vorba de „Profiluri ale viitorului” —

situați acest contact între 2030 și 2040. În film...

— E un lucru care s-ar putea întîmpla și săptămîna viitoare, dar și peste 1 000 de ani. Important este că se va întîmpla. Tocmai de aceea, în întreaga perioadă a pregătirii și realizării filmului, Kubrick și cu mine nu ne-am abătut de la intenția originală.

— Și anume?

— Să înfățișăm reacțiile umane în fața descoperirii existenței unei rațiuni superioare.

— ...și invizibile...

— E mai bine să lași imaginația să fie imaginat de spectatori. După cum e mai înțelept să nu încerci să dai un răspuns tuturor problemelor pe care le ridici într-o operă de artă. Foarte mulți oameni au căutat și au găsit alte interpretări ale anumitor secvențe, dintre care unele la fel de valabile ca și ale noastre.

— De pildă?

— Filmul arată, la început, maimuțele care devin oameni, iar la sfîrșit — desigur într-o manieră simbolică — ceea ce va deveni omul, ceea ce trebuie să devină dacă vrea să fie la înălțimea erei cosmice. După părerea mea, e o fantazie de tip realist. Căci eu cred în evoluție și în progres — și tocmai aceasta este tema filozofică a filmului.

— După cîte înțeleg, la viața dumneavoastră, evoluția și progresul sînt legate

indisolubil de cucerirea Cosmosului. Există însă unii savanți care se pronunță împotriva cheltuielilor, într-adevăr uriașe, pe care le solicită efortul spațial.

— Este o absurditate primejdioasă să susții că banii cheltuiți pentru cercetările spațiale sînt pierduți. Vom fi despăgubiți înșutit! Tehnologia spațială lărgeste încă de pe acum toate granițele științei. Studiile întreprinse asupra organismelor vii aflate în spațiul cosmic deschid noi orizonturi în legătură cu teoriile asupra creșterii și dezvoltării celulelor. N-am nici o îndoială că în felul acesta vom găsi, în sfîrșit, remedii cancerului. Vreți alte exemple? În Ceylon, unde trăiesc acum, întreaga economie se bazează pe agricultură. Musonul aduce viața sau moartea acestei comunități. Ei bine, datorită sateliților meteorologici am ajuns să știm cum ia naștere musonul. Sau să negîndim la utilizarea sateliților pentru învățămînt prin televiziune. Continente întregi pot fi aduse la știința de carte, la un cost de un dolar pe an, de fiecare elev. Cunoașteți vreun mijloc de informație mai ieftin?...

Utilizînd mijloacele specifice ale artei, „2001 — o odisee spațială” constituie și o pledoarie pentru necesitatea vitală a pătrunderii omului în Cosmos. Consider că acesta este mesajul cel mai important care trebuie să ajungă la marea public.

Ion HOBANA

VIZIONARII



Stilla, deși moartă, se ivea pe ecranul lui Jules Verne

„Și nu numai că o ascultă pe Stilla ca și cum s-ar fi aflat în loja lui, dar — ceea ce poate părea cu totul de neînțeles — o și vedea înaintea ochilor, de parcă ar fi fost vie.

Era un simplu artificiu de optică.

...Cu ajutorul unor oglinzi înclinate după un anume unghi, calculat de Orfanik, atunci când puternice raze luminau portretul așezat în fața unei oglinzi, Stilla se ivea, datorită reflectării, la fel de „reală” ca în vremea când era plină de viață și în toată splendoarea frumuseții ei”.

Acest pasaj din „Castelul din Carpați” ni-l prezintă pe Jules Verne într-o postură cu totul inedită pentru el: aceea de vizionar anacronic. Într-adevăr, în 1892, când a apărut romanul, proiecția unei imagini imobile constituia o etapă de mult depășită a istoriei creării cinematografului. În Franța chiar, Reynaud construise, încă din 1877, *praxinoscopul*, utilizând un tambur de oglinzi, a cărui rotire dădea iluzia mișcării, iar în 1888, *teatrul optic*.

S-ar părea că, de astă dată, ambiția detaliului i-a jucat o festă marelui scriitor francez. Virtutile impreciziei le demonstrează descrierea „invenției” lui Macedonski, din prima versiune a „Palatului fermecat”: „O colosală oglindă...” combinată astfel, încât, la fiecare două minute înfățișa într-însa câte un tablou: aci o scenă din viața reală, aci o priveliște a naturii”. Urmează câteva notații sugestive — „într-un mod cu desăvîrșire natural”, „oceanul ce rostogolea valurile sale gigantice”, „tabloul viu și însuflețit” — care-l îndreptățesc pe Tudor Vianu să vorbească despre „pânzele cinematografiei ce te trec mările și oceanele”.

Să notăm că „Palatul fermecat” a apărut în anul 1881.

L. H.



2000

PE CERUL NOPTII



„Actorul meu preferat este Peter O'Toole. Nu s-ar putea reprograma „Cum să furi un milion”? (Voicu Adrian — Arad)

- *Vom avea cinemateci personale?*
- *Vor exista magazine de filme?*
- *Proiecțiile vor înlocui tablourile?*

Dintotdeauna anticipațiile asupra viitorului artei filmului au fost formulate extravagant. În „Cea mai bună dintre lumi” Huxley scria despre un film sintetic, vorbit, cântat, în culori, stereoscopic, odorant (viziunea era șocantă la vremea ei). René Clair visa proiecții pe cerul nopții. Dovjenko dorea un cinematograf fără ecran, cu proiecții în mijlocul spectatorilor. Într-un roman științifico-fantastic de Ray Bradbury, personajele se desprind de pe ecran, circulă prin sală, printre spectatori, o pornesc pe străzi și prin case...

Așa cum cinematograful panoramic exista ca proiect cu mult înainte de a fi realizat și a fost scos la iveală doar într-un moment de criză, care necesita o atracție în plus pentru spectatorii de film, tot așa „utopiile” mai sus menționate ar putea deveni o realitate, dacă vreun producător ar considera că utilitatea lor financiară le justifică. Astăzi

însă, dacă încercăm să facem anticipații asupra cinematografului viitorului, trebuie să ținem seama de o serie de fapte.

Psihologia consumatorului

Dacă la începuturile ei arta filmului aducea miracolul unor realități care depășeau orizontul omului obișnuit, dacă la primele proiecții documentare și la fanteziile lui Méliès, un public întreg era captat într-o lume necunoscută, fascinantă, astăzi, mai mult ori mai puțin blazat, spectatorul are acasă, la televizor, evenimente care oricât de zguduitoare ar fi, devin: „evenimentul de la televizor”. Există pericolul formării unui nou tip de spectator, care nu se consideră individual implicat evenimentelor ce se desfășoară pe micul ecran. Din ce



„Blow-up” este un film de căpătli. Ar putea fi răsfoit mereu, ca o carte
(Ștefana Ștefănescu — București)

În ce mai mult se simte nevoia educării unui tele-spectator „solidar față de destinul omenirii”, (J. L. Arauguren — „Sociologia informației”) un spectator pentru care actul de a privi este un act de conștiință. Dar acest lucru este posibil doar atunci când recepția mesajelor este activă și nu pasivă. Este interesant de menționat în acest sens că, în unele țări din Africa, la primele proiecții cinematografice, s-a observat că spectatorii își controlează ținuta vestimentară, se piaptănă, așteaptă profund emoționați; era un fel de pregătire a unei întâlniri cu un eveniment deosebit, care trebuie

să se găsească demn, concentrat, gata de a participa.

Colecționari de filme ?

În cartea sa „Studiu asupra principiilor unei filozofii a cinematografului”, Gilbert Cohen-Séat arată că celelalte arte încurajează ipocrizia luxului, a bogăției, care acumulează arta ca pe o marcă a nobleței, existind chiar un fel de blazon al colecționarului. „Doar filmul — scria încrezător autorul — este arta care nu permite colecția particulară”.

Și iată că arta filmului se lasă și ea colecționată. Mai mult, sînt voci care susțin că aceasta este forma viitoare de dezvoltare a cinematografului, lucru ce va aduce cu sine o transformare a mijloacelor lui de expresie. A apărut și noțiunea de *cinematecă personală*. În rafturile bibliotecilor, cărțile vor rămîne poate doar elemente decorative, atunci cînd pe rafturile cinetecii se vor acumula rolele cu filme!

Filme de buzunar ?

Claude Givaudan a deschis anul trecut la Paris, în Bd. Saint-Germain, un magazin la care se vînd... filme. A început cu un stoc de 15, dar speră că numărul lor va crește. În acest neobișnuit magazin, filmele sînt proiectate și cumpărătorul și-l poate alege pe cel dorit. Deocamdată se vînd scurt-metraje, care costă între 300 și 2000 de franci.

Intenția-program a lui Claude Givaudan a fost astfel formulată: „Cinematograful trebuie să reprezinte un mijloc de cunoaștere, ca orice lucrare de artă: o sculptură, o pictură... Pentru mulți, a viziona o singură dată un film, este insuficient. Tot așa cum contempli de mai multe ori un tablou, ori citești și recitești o carte, tot astfel unii spectatori simt nevoia să li se proiecteze și reproiecteze un film. Trebuie deci, să ne gîndim la „filmele de buzunar” care pot fi cumpărate ușor și vizionate acasă, ori de cîte ori spectatorul simte nevoia”. Aparatele de proiecție pentru acest gen de filme pot fi cuplate la televizor și este suficient să se apese pe un buton pentru ca pe micul ecran să se desfășoare mult rîvnita poveste cinematografică.

Proiecții permanente ?

În magazinul de filme au apărut și primii autori entuziaști: Martial Raysse (artist pop, printre puținii din Franța, autor al unei expoziții ce a făcut mare vîlvă la New York în 1968: sculpturi în interiorul cărora se făceau proiecții cinematografice) a pus în vânzare filmul — „Homo presto” — o odisee de opt minute, cum o numește chiar el.

„Doresc — spunea Martial Raysse într-un interviu — ca zidurile interioarelor să fie animate de proiecții permanente”.

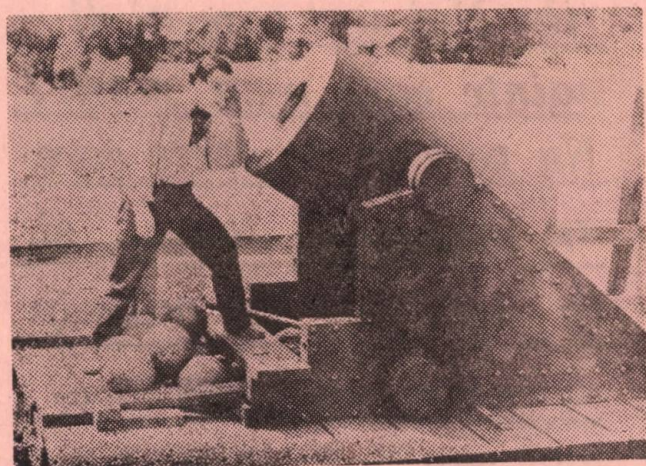
Uită, ori poate nu știe autorul acestei declarații, că Mondrian vroia în 1919 să realizeze picturi continue pe pereții camerelor, pentru că „parcursînd vizual încăperea ne putem forma o imagine interioară, care ne ajută să vedem diversele planuri ca pe unul singur”.



„Avem nevoie „să-l buchisim” pe Eisenstein în „Ivan cel Groaznic”... (Elvira Olteanu — București)



„Mi-ar place să pot „pune” „Umbrelele din Cherbourg” ca pe un disc” (Ion Vasilescu — Oradea)



„Nici un film făcut azi nu ajunge la nivelul unui Buster Keaton...” (O.M.B. — Timișoara)



„Din fericire pot reciti „Roșu și negru” de câte ori vreau. Dar filmul...” (Maria Scuteinic — București)

Creatorul-spectator?

William Klein, autorul lui „Polly Magoo” și al lui „Mr. Freedom”, filme care i-au adus o anumită consacrare, vinde la magazinul lui Givaudan scurt-metrajul „Broadway by light”. „Cele mai groaznice lucruri din New York pot da de gândit, dacă le privești ca un spectator interesat, deci pot constitui obiectul unui film”. După concepția lui, cineastul trebuie să găsească în spectator un partener activ, prin capacitatea de a sesiza și imagina. William Klein a consimțit să-și vândă filmul la magazinul din Saint-Germain, pentru că este convins că această formă de „consum” cinematografic facilitează apropierea dintre creator și public.

Camera-penel?

Charles Mitton — grafician de renume — realizând un film special pentru magazin, definește de fapt caracterul oarecum plastic-speculativ al primelor producții scoase în vânzare aici.

Iată ce declară el: „Mi se pare curios că nu se întrebuițează expresia de „cameră-penel”. Cred că un pictor poate aduce ceva nou în cinematografie, mai mult poate decât Godard, care trece drept un cineast apropiat de tendințele picturale, dar care se mulțumește doar să creeze un decor... Cred că publicul trebuie să dispună de filme după gustul său, să-și aleagă pentru acasă, numai ceea ce preferă...”

Și viitorul?

Să fie oare acest tip de cine-amator singuratic în actul de vizionare, fratele viitor al iubitorului de literatură care comunică cu autorul prin actul individual de lectură? Să fie „cinematograful de cameră” forma de dezvoltare viitoare a filmului? La aceste întrebări doar viitorul ne poate răspunde categoric. Indiferent însă de rezultat, noua psihologie activ-individuală pe care aceste forme de film ar putea-o desăvârși, este un câștig ce n-ar trebui respins, ci recuperat, iar noile raporturi ce se formează între creatori și public ar trebui puse din nou în discuție.

R. FLORIAN



2000

PASIBILI DE 2000

Știința și tehnica au pus arta cu botul pe labe. Când s-a reușit să poți trăi cu inima altuia, ce să mai îndrugi despre dor? Când s-a reușit să poți vorbi cu gura altuia (și asta demult, din antichitate chiar, când se vorbea și prin Pitii) ce subtilități sufletești răsuflă să mai exprimi? De la filmare s-a ajuns la autofilmare. Îți pui pe piept un ecrănaș, nu mai mare decât o tăbliță pentru milogi și, printr-un sistem de televiziune foarte sofisticat — Tokio — satelit — ocean — copac — București, reușești să te vezi în oglindă. Câte raze din acestea frînte se consumă pentru mine? — ar trebui să te întrebi dimineată când îți smulgi cu Infinită grijă un fir de păr din nas. Câți oameni stau pe emisie, câți pe recepție, câte calculatoare, ordinatori dau coordonate, urmăresc parametrii ca să te poți tu bărbieri în fiecare zi de maimuța care te-a năpădit peste noapte? Iar imaginile acestea rămîn, sînt colectate. Fiecare dintre noi își depune filmul propriei

vieți la filmoteca generală. Am făcut zilele acestea o anchetă care nu mi se pare o nimica toată. Cel puțin eu am fost foarte mulțumit de idee. Înarmat cu o sticlă de spirt pentru dezinfecție am umblat prin spitale, întrebîndu-i pe cei grav bolnavi cam ce filme ar dori să vizioneze în anul 2000. Răspunsurile au fost de natura aceasta:

— *Un film despre cealaltă.*

(Omul n-a mai apucat să-mi explice ce înseamnă asta, ce fel de lume — sper că nu era misticl — voia să se exprime probabil despre „lumea viitorului”).

— *Mai multe filme din ziua de azi.* (Acest răspuns m-a uns la inimă. Uite, domnule, zic, ce înseamnă responsabilitatea artistului! Oamenii cer, doresc să afle cît mai mult, să vadă, să vadă, să cunoască, să știe din ce li se trage).

— *Ceva despre medicamentele străine.* (Bolnavul era inconștient).

— *Din viața animalelor și în special a elefanților.* (Răspun-

Motto: Ce ciudat sună: înainte de era noastră și în era noastră. Parcă era noastră e a noastră! Dacă e pe așa, era mea e cea dinainte. M-am născut în anul... înainte de era noastră. Deși asta nu schimbă cu nimic lucrurile. Mai sînt oameni dinainte care n-au murit? Nu vorbesc de opere care au sucombat toate... și, în definitiv, ce mileniu așteptăm noi: 2000 înainte sau în?

sul acesta, oarecum criptic, mi-a dat de gîndit).

— *Întîmplări cu cosmonauți.*

(Zburăm, zburăm!)

— *Despre locurile cele cu verdeată.* (Un film despre clorofilă n-ar strica, desigur).

Putem să tragem de aici următoarea concluzie: în anul 2000 vor fi preponderente filmele molcome, statice, odihnitoare, care să te facă să caști, să te gîndești la locurile cele cu verdeată, asta pentru a contracara gradul de tehnicism ridicat.

Am repetat experiența, luînd la rînd maternitățile și chestionînd nou-născuții, pînă la 10 zile, care nu au avut timp să fie influențați de teoriile despre artă și care dat fiind

odihna lor de 9 luni au capul mai limpede și văd mai clar, cum nu mai reușim noi în nici o dimineată.

— Ce gîdiți despre filmul anului 2000? i-am întrebat eu pe șleau, folosindu-mă chiar de formularea clară și concisă a redacției.

— Du-te și te plimbă.

Un alt răspuns:

— Mămica și tăticiul sînt niște babaci penibili, depășiți de realitate, pentru că vor să-mi taie mîțul.

Și altele de acest fel. De prisos să vă spun că răspunsurile au fost date *prin semne*, printr-un fel de gungureală foarte elocventă a mîinilor și picioarelor. Deci protestul în fața artei va fi total. Cu mîi-



— Ce gândiți despre filmul anului 2000?
— Du-te și te plimbă.

nile și picioarele, cu ghearele și cu dinții — împotriva filmului. Împotriva artei sau împotriva unei anumite arte? O vină mare o purtăm aici și noi, de ce să nu recunoaștem deschis, pentru că părinții acestor sugari teribili au fost îndopați duminică de duminică, simbătă de simbătă cu filme proaste, iar reacția s-a format pe loc și s-a transmis ereditar.

Sistematizăm un pic impresiile culese de la cele două anchete. Pe de altă parte

primii anchetați, cei care și-au cam încheiat socotelile cu viața și au toate motivele să vorbească obiectiv, cred, mai cred încă în lumea viitorului (lumea cealaltă), cred cu toată tăria în puterea infailibilă a științei, a tehnicei și a medicamentelor. Și nu se poate spune că sînt oameni fără experiență. Ba dimpotrivă, dacă e e pe așa, chiar maximum de experiență de viață posibilă. Pe de altă parte, cei care vin acum pe lume suferă de un fel

de complex de superioritate, un soi de blazare, totul li se cuvine, totul e al lor și refuză să li se taie moțul. Cît despre artă?

Am ținut să prezint acest scurt documentar din 1969 pentru a putea mai lesne să ancorăm în anul 2000. Trăind în mijlocul unui flux de imagini, într-o vîltoare de imagini, dăm filmului azi cam totul: speranțe, bani, setea de critică și autocritică. Ce-o să se întîmple atunci? Homer era

orb, nu vedea filme. Noi nu sîntem nici măcar chiori, vedem filmele de la un cap la altul. În schimb, nu compunem așa de frumos epopei. Avantaje și dezavantaje. Acum filmul a ajuns un fel de îndesulare. Își e sieși suficient — și-a lăsat burtă, chelie. A atins apogeul — cu burtă. Ori cu chelia, pragul de sus. Dar ce contează! Mă întreb ce-l paște de acum încolo. Imaginile anului 2000 vor fi multe și multe s-ar putea filma din realitate. Totul va fi cucerit pe pămînt. În cosmos nimic nu va mai fi la locul său. Cosmosul chiar se va numi moscos (cosmos întors pe dos) — deci lucruri noi berechet. Oamenii se vor vîntura pe colo, colo. Se vor vîntura ideii, cu ajutorul unei vînturători mecanice, iar maimuțele antropoide vor pune laba pe conștiință. Un nou lot de maimuțe se va vărsa în omenire. Se va primeni sîngele, se vor revitalizeza comediile muzicale și dansul. Bineînțeles în procesul muncii. Pe vremea neandertalului opera și comediile muzicale nu te scoteau din behăit: caprele, oile, pășunea cea grasă își cereau dreptul legitim la artă. La reflectarea veridică. Deci în timp ce unii desfășoară pe lună steagul cu stele, noi încercăm, la cererea redacției, să aducem în pumn sau în dinți o probă de idei din anul 2000! Na, că am adus! Ce să aduci, cum dracu să aduci, dacă în anul 2000 nu vor mai fi ideile! Va fi, poate, un an sterp, ca acel sol lunar ciupit de vîrsat. Vor fi sentimente noi, mașini noi, relații noi — dar nu fac un joc de cuvînte — nu vom mai fi noi. Mă tem că va începe o lungă perioadă a filmului necioplit. Stați: nu vă sfițiți să vă fie jenă să apucați anul 2000. Lungiți-vă gîturile, deșurubați capetele girafelor și luați-le prelungitorul: face, cu orice risc, prin orice mijloace, să-ți arunci măcar un ochi în viitor. Chiar și numai de dragul de a vedea ce-o să se întîmple cu filmul. S-ar putea ca totul să fie deșănțat de frumos. Și chiar de n-ar fi așa. Să ne amintim de cuvintele lui Camus: „Fiecare grăunte al acestui munte plin de întineric alcătuiește o lume. Lupta însăși către înălțimi e deajuns spre a umple un suflet omnesc. Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit!”

Marin SORESCU

2002



2000

**Primul
festival
al filmelor
de lung
metraj
pe lună
s-a dovedit
catastrofic.
Care sînt
cauzele
acestui eșec
sanglant?**

Sînt încă sub impresia catastroficului festival lunar, la care am asistat timp de două săptămîni. În 50 de ani am văzut multe festivaluri cinematografice pe pămînt, cititorii știu că niciodată — fie la Cannes, fie la Mar del Plata, fie la San Francisco — n-am fost blînd, nici îngăduitor. Dar ce am văzut aici, în marea sală a Cine-oxigenului, a întrecut orice imaginație sadică de cinefil. N-aș vrea să se creadă că exagerez; de mult nu mai știu ce e și ce nu e exagerare. Am venit fără iluzii pe Lună, știam că voi vedea producțiile unei cinematografii tinere, fără experiență, la început de drum. Realitatea a depășit lipsa de iluzii. Nu sînt deziluzionat — sînt îngrozit. Dacă într-un cinema de cartier ar fi avut loc festivalul celor mai proaste filme create pe pămînt — tot nu aș fi trăit calamitățile de aici.

Voi spune de la bun început că producția lunară nu e proastă, ci nulă (anagramă blestemată din „lună”!). De la premiul cel mare — acordat de un juriu ca de obicei inconștient — pînă la ultima mențiune, totul e un plagiat ordinar, insipid, incolor, o copie trasă cu cel mai uzat indigo după filmele noastre medii create pe pămînt timp de 100 — 110 ani. Nici o originalitate a subiectelor, nici o noutate în joc, nici un „specific” în decor, nimic deosebit în dialog — mă întreb nu de ce am așezat, asta e o problemă caoul și găina, ci de ce banii cheltuiți pentru patru stu-

corespondență de la primul festival lunar

diouri lunare n-au fost folosiți la construcția a patru fabrici de plîne exact pe aceleași locuri de pe Marea Crizelor? Iată palmaresul, ca să nu mai consum adjective:

Premiul cel mare a fost acordat filmului „Noi nu cunoaștem moartea...” — o superproducție mai puțin science, mai mult fiction, care pune cap la cap și fără nici o abatere schemele lui Carmino Gallone din anii '41—'42 și ale celor ce i-au urmat peste cîteva decenii, slăvind în carton, apă și foc trucat lupta lunaticilor împotriva barbarilor de pe alte planete, în cazul cînd aceștia i-ar ataca. Se inventează o poveste despre viitor pentru a se reinventa trecutul nu știu căror imperii pămîntene care au rezistat barbarilor, imperii-model. Toți extralunarii sînt uciși, mai rămîn doi-trei de sămînță să se încrucișeze cu cîteva lunetece pentru a revitaliza populația. Lunarii sînt viteji, frumoși, pașnici, cîte un trădător sau un defetist dau complexitate sentimentelor curate. Nu există cai. Mult sînge, multă vopsea, multă grimă, mult rimel — idei simple, concise, fără prihană, cum știm de un veac.

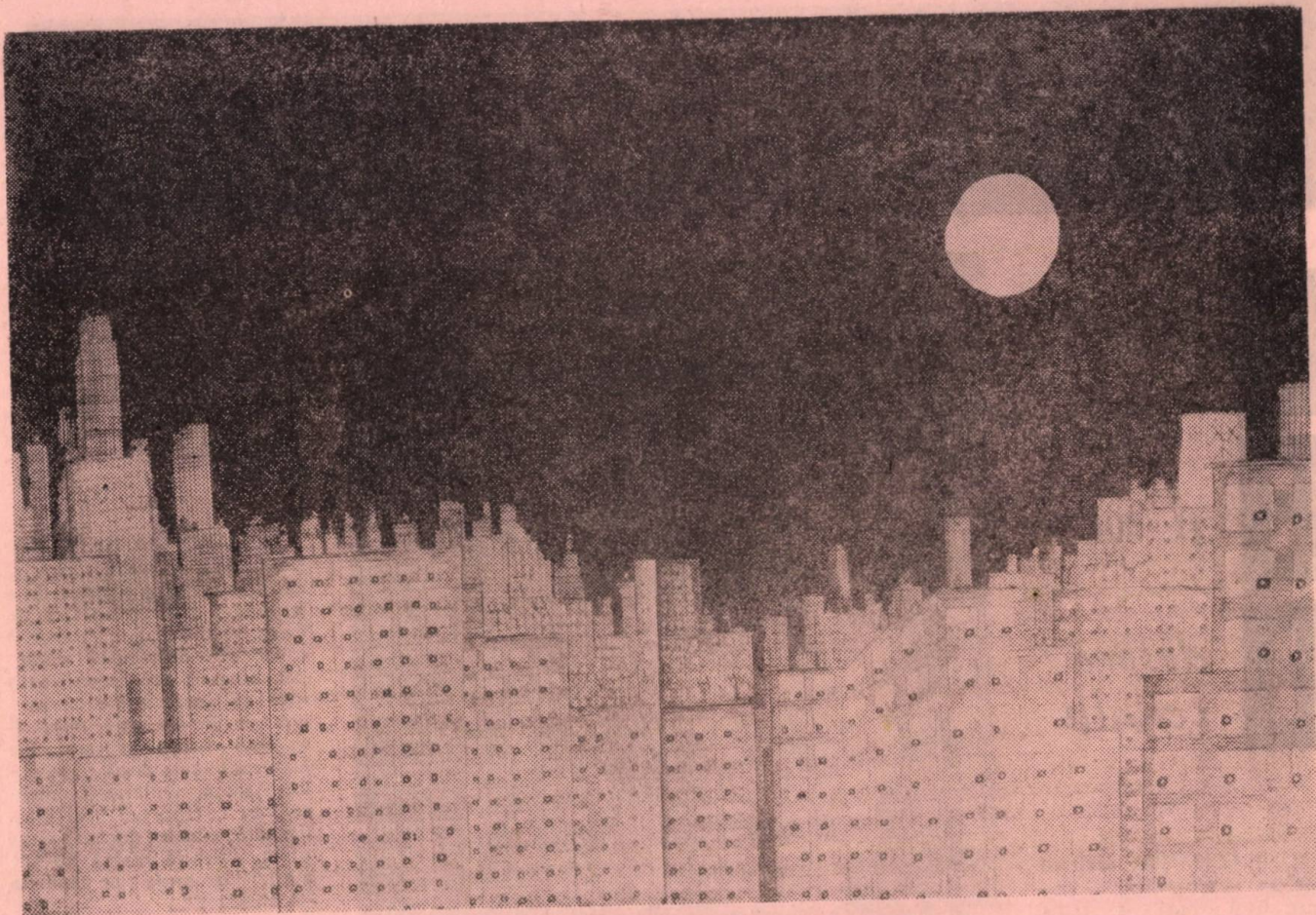
Medalia de argint (ce altceva pentru premiul al doilea!) a revenit unei idile care se țirîie prin toate hotelurile și campingurile astrului mort el — seismolog pe un crater, ea — reporter din Mozambic (o negresă care a luat premiul de interpretare feminină), el — înșurat, cu familie pe Terra, ea — liberă, indepen-

dentă. Filmul nu ascunde nici o clipă că omagiază memoria celui care a fost Claude Lelouch, din titlu („Al doilea bărbat și a doua femeie”) pînă la montaj. Scena cea mare este aceea dinspre final, cînd el, îmbrățișînd-o pe ea, în stația seismică, printre aparate, surprinde înregistrarea unui cutremur lunar pe un cadran și în aceeași clipă se supraprimă sonor o bătaie de inimă, obstinată, evident, cordul soției sale. Finalul vă e clar. Nu există vinătoare în film, rinoceri, girafe, etc.

Bronzul s-a dat unei comedii muzicale („Hello, Sașenka!” — coproducție sovieto-americană), în care un solist de tangouri, fără angajament pe pămînt, urcă pe lună, disperat, să se sinucidă prin metoda cunoscută: la întoarcere, modulul său greșete coridorul atmosferic și se pierde în neant. Nici vorbă. Pe astru omul găsește un impresar, femeie totodată, cu care va face treabă bună. Gag-ul filmului constă în lipsa muzicii — nu există tangouri, deși solistul așa susține. Gag vechi — comedii muzicale fără muzică — descoperit de mult la un studio din România.

O mențiune s-a acordat unui western regizat de un malgaș („Cîteva miliarde de dolari în minus”) — film asupra căruia e inutil a insista: un frate al regizorului și-a pus la dispoziție modulul pentru a-l transporta și plimba pe președintele juriului.

Premiul de interpretare masculină a revenit unui actor francez în vîrstă de 95—98 de



Transmisie în direct din sala Cineoxigenului

ani, Jean Paul Belmondo — într-un rol episodic dintr-un film asupra căruia s-a realizat lin o unanimitate de „nu”-uri.

La secția „documentare” — o unică mențiune: „Cum să rîdem pe lună”... (expresia e luată de la vechii eschimoși), film de inițiere sexuală în stare de imponderabilitate și costum de scafandru care, în pofida ambițiilor sale sofisticate, nu a adus nimic nou, nici în acest domeniu.

În general, festivalul n-a adus nimic valabil în domeniul comediei, filmelor polițiste și de science-fiction. E stupefiant. Printre meritele sale trebuie recunoscut: nu au avut loc nedreptăți; nici un film, nici un actor mărturisind talent și expresivitate n-au fost lezați; nu au existat asemenea cazuri; în al doilea rînd palmaresul a fost zgîrcit, riguros, juriul a fost inconștient premiind ce-a premiat, dar nu și generos...

Care sînt cauzele acestui eșec sanglant? Din discuțiile avute aici, pe față, la lumina soarelui, trei au fost argumentele care au reieșit cu claritate din brusca umbră: lipsa unei tradiții lunare propriu zise; lipsa de timp socialmente necesar pentru o inspirație largă, bogată, specifică; și, bineînțeles, criticii. („Pînă și criticii sînt, pe lună, la fel de cîinoși, inconșvenți și acri ca cei de pe pămînt”... mi-a declarat un tînăr cineast care se căznește de zece ani să ecranizeze „Micul Prinț”...) După opinia mea, nici unul din aceste argumente nu este valabil, după cum ne-a dovedit experiența de pe pămînt. Inspirația vine tocmai cînd nu ai timp, tocmai cînd ești presat de timp, editor, sărăcie și lipsă de mijloace — așa cum ne-au dovedit-o Balzac, Godard, Dostoievski și neo-realiștii. Lipsa de tradiție nu e niciodată o piedică: dacă

n-ai tradiție, inovezi, experimentezi, riști, te dai cu capul de pereți, mergi în necunoscut și realizezi o tradiție — o tradiție a inovației, de pildă, sau o tradiție a mersului în necunoscut. Problema s-a rezolvat demult pe Terra, în anumite lacuri și puțuri.

Adevărul e altul. Mi-a fost încredințat ca un mare secret de una din telefonistele studioului 3 (confirmat și de o dactilografă de pe Marea Liniiștii cu care am văzut într-o amiază feerică o retrospectivă Buster Keaton într-un subsol al hotelului): s-a păstrat pînă în zilele noastre legea de bază a primului zbor pe lună; se știe că fiecare pas, fiecare manevră a lui Armstrong și Aldrin era comunicată centrului de la Houston și numai după ce acesta aproba mișcarea și ideea, numai după aceea astronautii păseau mai departe. Ei bine, printr-o lege care a ajuns să fie nescri-

să, nici un film realizat pe lună, nici o secvență, nici o replică nu se săvîrșesc decît după ce un ordinator de pe pămînt — în care s-au fișat toate, absolut toate schemele și legile filmelor realizate de la Lumière încoace — aprobă rapid (sau nu) ideea regizorului lunar. Dacă ordinatorului i se propun aberații (situații în afara schemei, replici necunoscute) — un semnal anunță imediat refuzul și cineastul de pe Lună revine la ceea ce trebuie să revină. E halucinant dar nu văd de ce trebuie să se păstreze un secret în jurul acestui adevăr? Luna e o producție a Terrei, toți producătorii de pe pămînt lucrează astfel... Întrerup corespondența: în această clipă aflu de la camerista hotelului că telefonista care mi-a încredințat „secretul” s-a sinucis din gelozie. Voi reveni cu amănunte.

Radu COSAȘU

cinerama

El
El
El

despre

și tot

despre
ceilalți



„Dacă am supraviețuit „Cleopatrei”...
(Elizabeth Taylor)

EARL BLACKWELL, arbitru american al eleganței, a publicat lista anuală a celor mai prost îmbrăcate vedete. Sînt citate în ordine: a) Julie Andrews („lasă impresia unei mici provinciale care nu parvine să se emancipeze”); b) Liz Taylor („un caz disperat, de ani de zile; nici o ameliorare nu mai e posibilă”); c) Vanessa Redgrave („reusită totală ca actriță, dar hainele o îmbracă ca pe un cuier”); d) Doris Day („nu izbuteste să evolueze”); e) Raquel Welch („cu toate că are un trup celes, îl îmbracă de parc-ar pleca în permanență spre lună”); f) Brigitte Bardot („ea n-are nevoie de un mare croitor, ci de un arhitect”); g) Jane Fonda („se îmbracă îngrozitor; uitîndu-te la ea te apucă migrena”).

BRIGITTE BARDOT s-a analizat cu multă sinceritate cînd a declarat: „Înainte de toate sînt femeie; femeie cu mult mai mult decît actriță. În rezumat, exact contrariul actrițelor care nu se animă decît în fața camerei de luat vederi. Eu însă trăiesc cu

adevărat atunci cînd nu turnez”.

BRIGITTE BARDOT (bis), care se duce din ce în ce mai des la Londra, a cărei atmosferă nebună-nebună îi place enorm, a fost oprită să intre într-un restaurant foarte elegant fiindcă purta pantaloni. Furioasă, a întrebat: „Și ce să fac? Să-i scot?” Evident, nimeni nu i-a răspuns...

ALAIN DELON se confesează: „De ce am început să cînt? Foarte simplu: ca să câștig bani mai mulți și mai ușor ca în cinematograful. Sau,

parafrăzînd furnica lui La Fontaine: „Ai turnat? Acum cîntă, dacă poți!” Sau invers...

LIZ TAYLOR declară: „O vedetă capabilă să supraviețuiască ororilor publicate în ziare despre Richard Burton și despre mine în timpul turnării filmului „Cleopatra”, poate înfrunta orice. Chiar și bomba atomică”. Să nu exagerăm...

BOURVIL, sînteți un soț bun?

— „Așa cred, dar mai bine ar fi s-o întrebați pe soția mea. Oricum, se poate spune

că menajul nostru este reușit. Să fii căsătorit de aproape 30 de ani cu aceeași femeie, e ceva... Cînd văd în jurul meu cîte cupluri de actori se des-tramă, cîtă vreme își pierd căsătorindu-se și divorțînd, îmi spun că eu am avut noroc în dragoste”.

RICHARD ZANUCK, fiul producătorului Darryl Zanuck, explică astfel greutatea de a exploata, în zilele noastre, un mare studio: „Superstarurile constituie obstacolul principal. Singura lor preocupare este să ceară sume de bani din ce în ce mai mari și să facă filme proaste. Ele nu au alt ideal decît să se îmbogățească. Odinioară, vedetele se comportau mai inteligent și reușeau, ducînd o viață plină, să-și făurească cariere mari.” Dar unde sînt zăpezile de altădată?...

BETTE DAVIS spune întotdeauna ce gîndește, cîteodată cu brutalitate, ceea ce nu-i creează numai prietenii... Dar în același timp este la fel de sinceră cu ea însăși: „Nu am ascuns niciodată că sînt o cabotină. O bună cabotină este acel specimen prețios care se delectează făcînd plăcere spectatorului. Ceea ce am făcut eu întotdeauna”.

MICHEL PICCOLI: „Tinele preferă bărbaii maturi pentru un motiv bine întemeiat: o dată cu vîrsta și contul lor în bancă a ajuns la... maturitate”.

RICHARD BURTON despre filmul său „Cînd vulturii atacă”: „În sfîrșit, un film în care copiii mei mă vor putea vedea. Pînă acum ei nu-și cunosc tatăl-actor decît din fotografii și ziare”.

cinerama



Pudovkin văzut de caricaturistul I. Schmidt (1940)

RAIMU era foarte econom, pentru a nu spune, zgîrcit. Cînd a fost angajat la Comedia Franceză ca să joace „Burghezul gentilom” a aflat că este obligat să-și zugrăvească și să-și mobilizeze cabina pe contul lui. Raimu intră într-o furie oarbă și casa



„Cinematograful m-a ales pe mine” (Pierre Etaix)

lui Molière răsună de strigătele lui indignate. „Spune-i domnului administrator general — îi ceru el prietenului său Paul Oliver — că dacă nu-mi pune la dispoziție o cabină ca lumea, am să iau în fiecare antrac metroul și am să mă duc acasă să-mi schimb costumul”.

FERNANDEL: „A trebuit să împlinesc 66 de ani ca să mi se întîmple o asemenea poveste. La ultimele reprezentări, la Variétés, cu piesa „Freddie”, o spectatoare a cerut să mă vadă după spectacol. După ce m-am demachiat în grabă, m-am dus să-mi salut admiratoarea. Aceasta a căzut jos din pricina emoției și au fost necesare cîteva minute lungi ca să-și revină. Ei bine, îmi place să fiu iubit, dar nici așa...”

FRANK SINATRA în vizită la Papal Audiența a fost obținută cu oarecare dificultate și celebrul cîntăreț-actor a fost primit împreună cu doi din prietenii săi la Vatican. Papa, sociabil, dar cîtuși de puțin în curent cu lumea spectacolului, a căutat să fie o gazdă plăcută, în timp ce Sinatra, impresionat de sobrietatea și întreg ceremonialul la care asista, emoționat, rămăsese... mut. Papa Paul al VI-lea s-a interesat de activitatea fiecăruia dintre vizitatori. Pe Sinatra (al cărui nume îi era cu totul necunoscut), aflînd că este cîntăreț, l-a întrebat plin de solicitudine: — Cîntăreț? De operă, bineînțeles... Cine a fost profesorul dvs.? Ați reușit în carieră?!

STEVE MC QUEEN recunoaște cu toată sinceritatea: „Îmi reproșez de multe ori că sînt prea econom... Dar există o explicație: în tinerețea mea n-aveam bani, și azi mai am impresia că sînt

încă pe timpul cînd îmi înțorceam buzunarele pe dos în căutarea unei monede răstăcite... Adevărul este că nu m-am obișnuit să fiu bogat și nu pot să cheltuiesc cu dezin-voltură!”

PIERRE BRASSEUR: „Ca să cucerești o femeie e suficient să simulezi că ești sincer. Dar ca să cucerești publicul, trebuie să fii cu adevărat sincer!”

CATHERINE DENEUVE nu vrea să fie comparată cu Garbo. Ea a mărturisit lui Gilles Jacob în „Nouvelles Littéraires”: „Dacă pentru a-i semăna ar fi deajuns să ai o figură imobilă și o privire înghețată, cred că ar fi destule care...” Într-adevăr, ca să semene cu Garbo îi mai trebuie foarte multe. Dar poate... cu timpul... cu răbdare...!

TOM JONES: „Secretul succesului meu? Întîi vocea și apoi atracția pe care o exercit asupra... sexului frumos! Cîntărețele nu au nici ele alt secret, numai că foarte rar au... voce!”

PIERRE ETAIX: „Cercul, de unde am venit, este o școală bună pentru că n-are nimic de-a face cu cinematograful. Am ajuns la cinema fiindcă este mijlocul de expresie cel mai larg, prin care poți spune orice. Nu eu am ales cinematograful, ci el m-a ales pe mine. În ceea ce mă privește aș fi făcut oricum comedie, sub orice formă, este pentru mine o necesitate vitală”.

CHARLES AZNAVOUR: „Îmi place cinematograful dar cariera de cîntăreț este pasiunea vieții mele, tot ce e mai important pentru mine și sin-



Cea mai prost îmbrăcată actriță? (Jane Fonda)

gurul lucru care-mi dă satisfacție deplină.

Îmi place să iau contact cu publicul de pretutindeni. Azi, cînd e modern să ai un „hobby”, ca fiecare îl am și eu pe al meu: să cînt în lumea întreagă, pe toate meridianele, în toate țările globului...”

VSEVOLOD PUDOVKIN, într-o scrisoare adresată unui prieten, scria: „... Am înțeles că omul, în creația sa, în drumul său minunat spre artă, a luptat, luptă și va lupta ca să devină stăpîn peste Timp. Prin cinematografie, această artă surprinzătoare, de a cărei perfecțiune mă bucur, pot trăi de mii de ori mai intens decît prin oricare alta. Artă aceasta este viață, condiționată de tot ce există mai minunat pe lume: mișcare!”

VITTORIO DE SICA îl apreciază sau nu pe Godard? El a făcut o declarație prin care răspunde, fără să răspundă, la întrebare: „La Roma a apărut o întreagă legiune de regizori. Și toți conțaminați de Godard...”





*Am intrat
în Cinemateca personală*

*și am revăzut
mai toate filmele vechi*

ale mătușilor,

bunicilor,

și străbunicilor noștri.

M-au fascinat

într-atât, încât

toate s-au topit într-un singur

film



IUBIREA LOR ȘI A TUTUROR

O, ce nefericit, ce nechibzuit, ce tiptil, ce subtil, întră ea în viața lui, ea era regină, gospodină, cu un trai anost, cenușiu, cu o soacră veșnic la pîndă, cu un bărbat meticulos, mecanic, fără aspirații, citind ziarul în pat, cu hainele bine periate dimineața, cu frică de stăpîn, cu frică de Dumnezeu, moral, cu concedii regulate, cu ce avem astăzi de mîncare, darling, cu te sărut fără s-o săruțe, cu te iubesc fără s-o iubească, cu egoisme, tropisme, mecanisme, ticuri și nimicuri îngrozitoare, ea îl privea stins, tot mai stins, fără cruzime, cu nostalgia acelei clipe cînd el i-a cerut mîna, cu melancolia acelei clipe cînd, cu melanconostalgia primei nopți în care, înfiorată de gîndul că, ea mai ducea și o viață dublă, ea era regina Angliei, Pomerniei, Prusiei vestice, a regatului de Ohio, a Peloponezului și a Mării Baltice, ea avea o baltă lîngă parcul orașului, pe malul căreia visa la lebede sălbatice și palmieri de Pampas, dar acolo se ducea rar cînd o podidea plînsul, ea avea și o curte cu orătării și o altă curte — căci dacă duci o viață dublă ai și o curte dublă — cu marchizi, cu baroni și baroneți, cu războaie victorioase, cu scutieri cu lăncii, cu coridoare de marmură adusă de la Marmara, cu budoare secrete, în care culegea informații de la spioni și se reculegea, budoare secrete într-o epocă în care un mare filozof scria că „ar trebui să urlăm în fiecare dimineață, un sfert de oră, și în loc de vorbitoare și confesionale să inventăm urlătoare”; o, ea nu urla, nu se confesa, ea făcea piața, friptură, dulceată, mere la cuptor, tortă de ziua lui, ea avea două mîini, doar două, și împreună cu familia unui avocat și a unui librar și a unui negustor de mic-gros îi cîntau „happy birthday to you”, după ce mîncau torta, soția enormă a celui cu mic-gros îi propunea să-i ghicească în palmă, ea întindea una din cele două mîini, acolo soția enormă descoperea tulburată un drum și suna telefonul și un prieten al avocatului telefona din gară, că a pierdut trenul și nu sînt locuri la hotel fiindcă mîine e 14 iulie sau 4 iulie, ziua independenței, luarea Bastiliei sau ziua Bastiloindependenței dependente, prietenul era beat, avocatul îi chema la happy birthday, prietenul lua un taxi și ea deodată începu să tremure, avînd două mîini constată că și gesturile se fac două, dacă nu duble, că privirea devine triplă, că regatul ei se clatină, că apa lacului baltiform și baltiferos se întunecă, vîntul vijlie prin sălci și o farfurie îi căzu din mîna dublă, mîna a cărei palmă anunța un drum, nimeni nu auzi căderea farfuriei pe ciment, doar ea auzi taxiul oprit în fața casei și-l anunță pe baronetul de Mississippi să plece cu toată flota, chiar în noaptea asta, să învingă Invincibila Armada oriunde s-ar găsi și să-i aducă, enfin, fericirea, baronetul susținu că marea nu-i permite decolarea în noaptea asta, ea înțelese că el are o femeie în port, cu care se înțelese tocmai pentru noaptea asta, îi trecu cu vederea trădarea și ceru marchizului de Santa Clara să preia dînsul expediția după care deschise ușa sufrageriei, ducînd fructiera cu banane, ananas, curmale, smirnă, aur și tămîie ca în fața magilor sau ca magii în fața lui Mesia, căci el — ca un Mesia — fuma pe o banchetă, lîngă șemineu, întors cu spatele la ea.



„...mama ei o păzea cu ochi și cu sprâncene, de aceea își făcea sprâncenele...”



„...dar ea ducea o viață dublă și era regina Angliei, Pomeraniei și a Prusiei vestice...”

FINE DEL PRIMO TEMPO — asta a venit mai târziu, prin anii' 40—50 după ce s-a inventat neorealismul italian.

La 15 ani ea îl cunoscuse pe un vapor alunecat ca o lebădă pe lacul Ontario în drum spre Niagara, el avea 20 de ani, sportiv, nebun, vesel, antrenând întreaga societate în jocuri bineînțeles de societate, patru fete din patru puncte cardinale alergau cu ochii după el, dar el — ca un tenisman celebru lăsând ca alții să descopere Polul Nord — ei îi aducea în fiecare zi smirnă și tămâie, socotind-o un Mesia în viața lui. El era fiul căpitanului naval. Mama ei, anunțându-i zilele când o soacră avea s-o vegheze, o păzea cu ochi și cu sprâncene, mama ei dorea să mai trăiască mult și bine, de aceea își făcea sprâncenele, el îi dejuca toate pîn-dele, într-o noapte, ținându-se în mîini stătu ore întregi la fereastra ei de la babord, cu picioarele în apă, bătut de valurile calme ale lacului, discutînd prin geamul întredeschis, pînă cînd într-o altă noapte, mama îi prinsese sărutîndu-se sub o prelată, decise să coboare la primul port și-i despărți, nu înainte ca el să-i strecoare un bilet cu ne vom mai vedea, darling, și acum, lîngă șemineu, întorcîndu-se cu fața la ea, îi sărută îndelung mîna, apoi ciocni cu soțul sărbătorit, acesta îl invită să doarmă peste noapte la ei, dar nu avu loc nici o noapte, fiindcă se bău pînă spre trei dimineața, cînd el îi ceru ca în zece minute să se îmbrace și să-l aștepte în grădină, ea acceptă fără murmur, se îmbrăcă atent, sobru, punîndu-și doar o broșă — broșa de la 15 ani, cînd plutea spre Niagara — mîinile nu-i tremurau, gesturile nu mai erau duble, nimic nu mai era triplu, ieși pe coridorul de marmoră, îmbrăcată ca o femeie, ca toate femeile, fără bijuterii, fără odăjdii de regină, fără coroană, fără sceptru, doar cu un dor adînc de fugă, străjile o recunoscură și o înțeleseseră, fiecare străjer avea un dor nestins și o viață cvadruplă ca toți străjerii, nu mai privi înapoi, abia mai târziu se inventă privirea înapoi cu mînie, și ajunse în grădină unde el o aștepta într-un fulgarin negru sub care o luă, sărutînd-o kilometri întregi prin roua ierburilor, căci zorii aduc rouă, pînă ajunseră la o cale ferată pentru care, pe vremuri, se bătuseră indienii cu neindienii și lîngă care se lăsase

— ca o pasăre de noapte — un cimitir în memoria eroilor cenușii, ca ori de câte ori se combină albul cu negrul, și acolo el îi spuse că e căsătorit cu o femeie imposibilă, cu doi copii născuți chiar în timpul căsătoriei lor, copii care nu-l pot împiedica să uite noaptea sub prelată și sub fereastra ei lăcuită. Hotărîră să plece în lumea mare fie și săraci, dar încrezători în iubirea lor. Selumina. Erau înconjurați de morți. Un tren trecea departe, el luă o ramură de cais și îi desenă pe pămîntul reavăn itinerariul călătoriei lor:

Niagara
Marile Lacuri
Micile orașe
Anzii maritimi
Alpii fructiferi
Pirineii sălbatici
Mările calde
Curenții reci
Marocul carpatin
Casablanca-Veneția
Marea de Marmara;

mult mai tîrziu se inventă ca după conferință să urmeze un film artistic. EPILOG: Ea intră în casă, la 7,27, exact la ora cînd soțul îi întindea peria să-i perie hainele. Ea îi perie hainele. Pentru prima oară, el o privi îndelung și-și trecu mîna prin părul ei în care albiseră cîteva fire. În gînd — pentru prima oară sadică — ea se rugă ca el să se împungă în diamantele ascuțite ale coroanei ei. El plecă la servici. Ea intră în consiliul de război unde marchizul de Santa Clara, printr-un mesaj însîngerat, îi vestea că Invincibila Armada s-a ascuns în fiordurile norvegiene. Ce avea de făcut? Să i se dea un ordin. Din nou — viața-i dublă se dublă. O! Pe fața baronetului de Mississippi, ea citi voluptatea neagră a nopții petrecute cu femeia din port, dădu ordin să fie spînzurat, dar în clipa cînd tamburii băteau tobele în piața din fața castelului, ea deschise ziarele și citi că o catastrofă aviatică avusese loc ieri, găsi în lista victimelor numele lui și al familiei sale, doar unul din copii supraviețuise miraculos, îl grație pe condamnat, tamburii își dezlegară tobele agățate la gît, și își convinse soțul să înfieze copilul pentru a avea o lumină la bătrînețe.

R. C.



„Ea ceru marchizului de Santa-Clara să preia conducerea, apoi deschise ușa sufrageriei...”



OBIECTUL
PERSONAJ

rolls-royce-ul, o căruță cu patru roți

*Jeanne Moreau
spunea,
după ce
a jucat
în regia
lui Antonioni:
„în mîna lui
un actor
este ca
un scaun,
executîndu-i
orbește
orice
indicație”.
Parafrazînd-o,
am putea
spune că
în mîna
marilor
creatori
obiectele
se însuflețesc
și
devin
actori.*



Obiectul, devorator al personalității umane
„La dolce vita” de Fellini

Mă gândesc la acele curioase și perfide cazuri când lucrurile neînsuflăte, obiecte materiale, se însuflătesc deodată și devin personaje. La nivelul cel mai de jos, acest fenomen se numește gag, și este mai ales comic, și este specific așa-zisei comedii burlești. Dar nu de asta vreau să vorbesc aici, ci de un fel de a se purta al obiectelor când ele provoacă nu râs, ci dezastre, sau, în tot cazul, drame.

Un frac fără ifose

Un obiect material, prin felul cum a fost fabricat și prin întrebuințarea obișnuită care i se dă, are o anumită funcție în societate. Un frac servește să îmbrace și, în subsidiar, să dea omului ifose în anumite ocazii solemne. Dar se întâmplă că uneori societatea stabilește între oameni și lucruri relații curioase, bizare, uneori chiar absurde, alteori senzaționale. Întâmplările ce urmează arată cum uneori un frac poate servi la umilirea nu a săracului, ci a bogatului.

În filmul de scheciuri „Povestiri din Manhattan”, Du-vivier face din frac, în fiecare poveste, pe rând, un personaj principal. Charles Laughton, muzicant sărac și genial, are ocazia nesperată de a prezenta simfonia compusă de el. N-are frac. Inchiriază tocmai fracul nostru cu multe funcții. În timp ce dirijează și dă din brațe, fracul pîrîie și pleznește cusătură cu cusătură. Lumea ride. Compozitorul se fîstîcește. Atunci, din sală, un muzicant celebru se suie pe scenă, ia bagheta, își scoate fracul și așa, în cămașă, începe să dirijeze el. Bucata muzicală place, și domnii din sală, în semn de solidaritate, de penitență, încep, unul cîte unul, să-și scoată fracul.

Fracul își schimbă de două ori funcția. Din sursă de prestigiu și ifos devine mai întîi sursă de comic, de ridicol. Apoi, din zdreanță de clown, devine propovăduitor, cu larg ecou în public, de admirație, pocăință, recunoștință. Rolul fracului a fost întîi inversat, apoi s-a făcut inversarea inversunii.

În ultimul scheci este vorba de niște burghezi care își serbează a douăzecea aniversare a terminării universității.

Printre foștii camarazi se găsește unul (interpretat de Edward Robinson) care se află în cea mai cumplită mizerie. Ca să se poată duce la acea sărbătorire îi trebuia un frac, pe care nu-l avea. Singurul său prieten, cîrciumarul din colț, îi procură unul. Acolo, la colegul-gazdă, se anunță la un moment, dat că a dispărut un portofel plin cu bani. Colegii să nu se simtă jigniți dacă vor fi rugați să-și scoată hainele pentru a fi scotocite.

Cînd Robinson își va dezbrăca fracul, se va vedea că

n-avea cămașă pe dedesubt, ci doar niște fragmente din pînză, falsul plastron și fostele manșete de la o cămașă care nu mai existau. Astfel, printr-un viraj de 180°, fracul, a cărui funcție e să dea omului ifose și importanță, capătă brusc funcția inversă și denunță cumplita mizerie, materială și morală.

Și tot așa în celelalte scheciuri, fracul capătă alte funcții, devine un personaj. Nu vi le mai descriu, căci le-ați văzut la televizor.



Brățara, simbolul alianței totale
(„Brățara de granade” de Mihail Romm)

Domnul automobil

Același lucru cu „Rolls Royce-ul galben” al lui Anthony Asquith. Un automobil este o căruță cu patru roți care merge mai repede decît trăsura cu cai. Dacă e un Rolls, gadjetul capătă o funcție nouă: aceea de titlu de noblete, ca un *von*, *of*, *ott* sau *de*. Dar același obiect poate deodată să devină un personaj nou, dramatic și bizar. Rolul, aici, al domnului automobil e de a servi ca local, ca spațiu locativ, unde doi oameni fac amor. Dar nu orice amor, ci unul compus dintr-o singură sedință, și nu orice sedință, ci una din care va rezulta o dramă mai mult sau mai puțin insolubilă. Obiectul devenit personaj își va păstra caracterul, personalitatea, în toate împrejurările vieții sale, c-o fi vorba de anii 1920, 1930, 1940, c-o fi vorba de un ministru britanic, de un comitagiu sîrb, de o mitocăncuță de pe Brooklin, de un gangster italian, de o coconită din aristocrația newyorkeză. Domnul automobil va avea mereu aceeași constantă, consecventă conștientă.

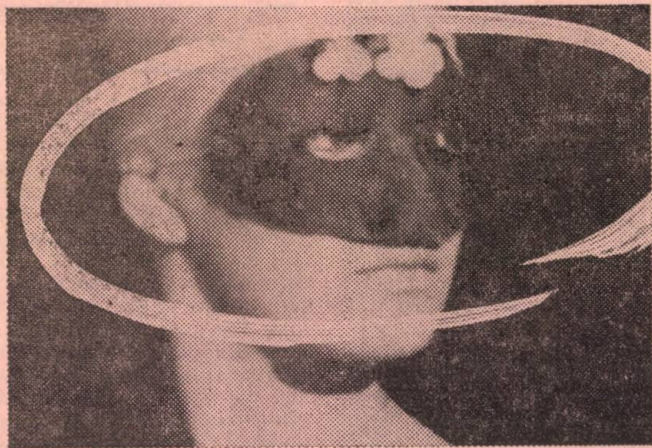
Tirania obiectelor

A apărut anul acesta în Franța o carte scrisă de Jean Bandrillard și intitulată: „Le système des choses”, unde arată cum lucrurile inanimate capătă uneori niște funcții uimitoare, absolut independente de funcția lor normală. Am citit odată într-o revistă americană cum la un *party* în lumea șic newyorkeză, toate cele șase automobile ale cocoanei gazde erau de culoare roz. De ce? Foarte simplu. Ca să fie asortate cu culoarea noilor perdele, cu rochia de mătase a amfitrioanei și chiar cu culoarea, tot roz, a prăjiturilor servite musafirilor. În ultima lui carte de filozofie, Sartre studiază această problemă, pe care o numește: tirania obiectelor. În lumea apuseană căreia i se zice tot mai des „societate de consum”, nu omul stăpînește lucrurile, ci, zice Sartre, obiectele îl stăpînesc și copleșesc pe om. Tot Sartre a lansat pe un tînar de 30 de ani, de profesie ceasornicar,





Fracul, un personaj din Manhattan
(„Povestiri din Manhattan” de Julien Duvivier)



Masca, paravan între lumea interioară și cea exterioară
(„Vara capricioasă” de Jiri Menzel)

George Michel, și ale cărui piese de teatru au la Paris un colosal succes. Micul burghez contemporan nu folosește obiecte, ci se joacă, mai mult sau mai puțin imbecil, cu ele. Obiectele devin fetișuri, devin personaje. S-a inventat chiar

și un nume pentru ele. Li se zice „gadgets”.

Același George Michel descoperă și un alt fel, un fel cu totul nou și de-a dreptul uluitor în care lucrurile se poartă față de oameni. Eroul e spălător de geamuri. Un băiețuș

de 18 ani, un fel de Charlot, dar nu caraghios, ci drăguț, și, bineînțeles, tot așa de oropsit descoperă că nici unul din obiectele cât de cât interesante, nici unul din lucrurile care îl împresoară, care i se etalează în vitrine sau care îi trec pe la nas pe stradă, nici unul nu va putea vreodată să fie cumpărat de el! Un tabu etern îl desparte de ele. Nici o relație posibilă între ei. Dar va găsi el o soluție. Desigur, între el și lucruri, nici o relație posibilă. Dar relațiile lucrurilor între ele? Dar legăturile între cutare obiect și cutare alt obiect? Asta da. Asta are voie să cerceteze. Aici persoana lui nu e angajată. N-are nici o pretenție personală, ci se mulțumește să descopere și să aprecieze cum se poartă lucrurile unele cu altele, cum se leagă, cum se influențează, ba chiar cum ele se creează sau se elimină unele pe altele. Tulburător fenomen acest bal al obiectelor, în lumea noastră de gadgets, în lumea noastră de frenezie a sentimentului de proprietate, unde lucrurile se nasc și se distrug mutual, într-o sarabandă de infern dantesc. Și nu este oare curios că gînditorul capabil să observe și să judece aceste groaznice și subtile și foarte contemporane întîmplări nu este un filozof cu barbă albă, ci un adolescent, pîrlit? Sărăcia, solitudinea, răutatea celorlalți l-au înălțat la o obiectivitate pe care numai marii savanți o pot atinge.

La antipodul teoriei lui Sartre asupra tiraniei obiectelor care copleșesc sufletul omului apusean stă teoria așa-zisului „nou roman” din Franța sau „romanul obiectivist”. El pretinde că se trage (nițel) din Camus. Ca și acesta, crede că admirabila caracteristică a adevărului este de a fi absurd. Dar asta va fi doar un punct de plecare. Noii profeți merg mult mai departe. Ei acuză pe scriitori (romancieri, dramaturgi, cinești), ba chiar acuză pe oameni în genere că lipesc pe obiecte fel de fel de etichete false, fel de fel de tîlcuri, sensuri, funcții care nu există. Bietele, onestele, surdo-mutele lucruri n-au nici un fel de semnificație. Numai caraghioșii de oameni le căftănesc cu sensuri și funcții. Lucrurile nu înseamnă absolut nimic; că

d-aia sînt ele lucruri; așa-i și hazul lor. Relațiile dintre ele și om sînt niște prefabricate, niște erzațuri tocmai bune de aruncat la gunoi.

Antigadget-ul

Dar să facem un salt și să aterizăm în România. Un român, Mircea Săucan, a făcut un film: „Casa de pe strada noastră”, o poveste fără oameni și numai cu lucruri. Vocea lui Radu Beligan ne înșiră persoanele care au locuit, în cursul anilor, în acele camere. Oamenii sînt exprimați prin obiectele din odaie. Iată, de pildă, un cartofor pasionat (și bineînțeles invizibil), care, într-o noapte, pierde la bacara tot ce mai avea. Întors acasă, se sinucide. În odaia goală, un „rocking-chair”, un fotoliu cu basculă, se bălăngăne. Acest balans indică două lucruri, foarte deosebite, ba chiar opuse. Același pendular, a aceluiasi scaun, indică simultan viața la grea cumpănă, și mai arată, acest personaj mut și surd, că ocupantul s-a sculat pentru a se duce dincolo... dincolo, în cealaltă odaie... dincolo, în lumea cealaltă...

Un încă și mai tulburător caz de obiect devenit personaj, l-am întîlnit în filmul lui Romm: „Brățara de granade” (după o năvelă de Kuprin). Este povestea unui amor absolut și infinit. Cei doi amănți nu și-au vorbit niciodată. Se întîlneau la concert, mai ales cînd se anunța o anumită sonată de Beethoven, pe care o... trăiau împreună. Este o trăire de o intensitate neînchipuită. O „trăire împreună”, împreună cu personajul, care e bucata muzicală, sinteză de autor și executant. Cei doi tineri din povestea lui Kuprin și Romm „trăiau împreună” aceeași sonată de Beethoven. Bucata muzicală era ca un personaj de basm, zîna care le dăruia fericirea de a se iubi; de a se iubi împotriva tuturor.

Această splendidă poveste ne răzbună și ne despăgubește de ineptele personaje care sînt obiectele, vulgarele „gadgets” din contemporana „societate de consum”.

D.I. SUCHIANU



ii RECUNOASTETI



A fost
Cleopatra



Frumusețea
diavolului



Pașa



Cine se fere de...



Atunci când nu
cîntă la
chitară



Primul cow-
boy al ecran-
ului

(Reproducere după Cinémonde)

CE GENURI

CINEMATOGRAFICE

PREFERATI?

Iată o falsă întrebare. Nu cred în genuri preferate cum nu cred în bărbații solicitați numai de blonde sau numai de brune. Unde e spectatorul care merge tot timpul numai la westernuri sau numai la comedii cu Norman Wisdom? Că unii rămân toată viața cu gustul jocului de-a indienii și-și prelungesc copilăria purtând pantaloni cu ținte ori revăzind ore în șir filme cu Tom Mix — asta-i chestie de dozaj sentimental, nu de preferință estetică.

Paradisul pierdut

Păstrăm cu toții nostalgia vârstei de aur. Westernul e paradisul nostru pierdut, basmul perpetuu, e Iliada și Odiseea trecutului, prezentului și viitorului. De aceea nu formula contează, ci esența as-

pirației noastre; ea evoluează inventând noi „genuri”, adică pretexte multiple de manifestare.

Westernul clasic de tip epopee devine azi dramă psihologică sau baladă muzicală. „Bonnie și Clyde” — best-seller-ul anului cinematografic trecut sau „Odiseea spațiului” — succesul acestui an — nu fac decât să confirme varietatea cinematografică pe care o îmbracă setea noastră de eroism terestru sau cosmic, exteriorizată în forme uneori derutante. Glorificarea gangsterismului? Cine se gîndește la așa ceva cînd se emoționează de perechea temerară, ce sfîrșește în condiții atît de tragice? În ea salutăm curajul — chiar dacă disperat, dăunător, al unui tineret rătăcit, al unui Lucifer izgonit la periferia societății. Bonnie și Clyde sînt Romeo și Julieta gangurilor, a epocii violenței, după cum cuplul din „West Side Story” reprezintă eterna poveste de dragoste, transpusă în perimetrul conflictelor rasiale mereu actuale.



Mai întâi opera literară și apoi filmul
(Serghei Bondarciuk în „Război și pace”)

Pe terenul filmului de aventuri cu pistoale sau cu muzică se întîlnesc filmul de acțiune trepidantă cu drama sentimental-poetică, balada modernă cu spectacolul coregrafic, anticipația temerară cu filmul polițist, reportajul despre „Apollo 11” mușcînd din cornul lunii, cu reconstituirea unei crime politice de fierbinte actualitate, ca în filmul lui Costa Gavras, „Z”, cu Yves Montand și Jean-Louis Trintignant.

Atracția vedetelor

Nu există genuri în stare pură, așa cum nu există corpuri fără amestecuri. Nici un spectator rugat să răspundă la întrebarea „Ce gen de filme preferați?” nu va spune — cu foarte rare excepții — numai western, numai musical, numai polițist etc. Pentru că în această preferință a noastră încap foarte multe argumente: abilitatea cu care e construit



Mai întâi un actor anume, și apoi un anume gen
(Alain Delon în „Adio, prietene”)



Poate nu atât violența, cât romantismul ei (Faye Dunaway și Warren Beatty în „Bonnie și Clyde”)

filmul, interesul pe care ni-l stârnește story-ul, jocul actorilor, frumusețea imaginii, muzica etc. Ba chiar și argumente mai puțin nobile și mai puțin raționale, cum ar fi gradul de celebritate al interpreților, numele regizorilor — deși mai rar — publicitatea făcută în jurul filmului sau, dimpotrivă, opinia nefavorabilă a criticii, care, se știe, stârnește cel mai adesea exact inversul efectului scontat. Mărturisit sau nu, de foarte multe ori mergem să vedem un film cu Lee Marvin sau John Wayne și nu un film în „genul western”. Mergem să vedem un film cu Louis de Funès, nu neapărat o comedie polițistă. Un film cu Elvis Presley, nu neapărat un film muzical. Există o atracție a vedetei, a actorului cunoscut, iubit, preferat și căutat apoi cu ardoare în orice film ar juca. Și e adevărat că această atracție — în cazul în care actorul este întrebuințat mai cu seamă într-un anume gen de film, este capabilă să trezească și să întrețină interesul spectatorului pentru acel gen. Dar este la fel de adevărat că un film cu

Shirley Mc Laine sau Peter O'Toole, cu Alain Delon sau Catherine Deneuve (lista este imensă) își pierde în fața spectatorului genul și e văzut aproape exclusiv pentru numele, calitățile, popularitatea actorului respectiv.

Reversul medaliei

În schimb, genul cunoscut sub numele „ecranizări” își datorează adeziunea la public, în primul rând grație operei literare care l-a generat. Mergem să vedem „Război și pace”, „Hamlet” sau „Richard al III-lea”, „Becket” sau „Comedianții”, în primul rând pentru faima lor literară. Pentru ca să regăsim un univers cunoscut și să-l confruntăm cu cel al regizorului. Și abia în al doilea rând, în funcție de suprapunerea propriei noastre viziuni cu cea a regizorului, filmul își găsește o viață proprie. Și atunci se mai

poate întâmpla și așa, că „Hamlet” devine pentru noi Laurence Olivier, Becket — Peter O'Toole, „Război și pace” — Bondarciuk, „Comedianții” — Liz Taylor și Richard Burton.

Deci ce genuri cinematografice preferăm? Dacă sîntem oameni în toată firea și cinci bătăi bine regizate și trei urmărituri palpitate sau cîteva gag-uri mai mult sau mai puțin noi și o grimasă nu ajung ca să ne facă să răspundem cu gura plină: „polițist”, „de aventuri” sau „comedie”, atunci cred că genul nostru preferat este la fel de neidentificabil, la fel de greu de stabilit ca sexul îngerilor. Sîntem — dacă sîntem — îndrăgostiți de film și tot ce ne oferă el este la fel de bine primit, indiferent dacă evoluează spre noi din lumea poeziei sau a violenței, din acea a sentimentelor sau a rațiunii, a romantismului sau a adevărului crud. Sîntem oameni și nimic din ce este omenesc..

Alice MĂNOIU



FORD



trubadurul

John Ford este unul dintre veteranii Hollywoodului. După unii s-a născut la Cape Elisabeth, în statul Maine, la 1 februarie 1895, adevăratul său nume fiind Sean Aloysius Feney. Există și biografi care spun că John Ford s-ar fi născut în 1889, în Irlanda, cu puțin timp înainte ca părinții săi să emigreze în Statele Unite. Cert este că John Ford lucrează la Hollywood din 1914. Venise acolo pe urmele fratelui său Francis Ford, pe vremea aceea actor și regizor destul de cunoscut de filme western; după ce voise să devină preot catolic, încercase fără succes să intre la Academia Navală din Annapolis, frecventase cursurile Universității din Maine și lucrase ca agent publicitar al unei fabrici de încălțăminte.

La Hollywood, John Ford a început lucrul pornind de jos: figurant, „cow-boy” și dublură pentru scenele de călărie periculoase. Primul său film ca regizor, „Cactus, prietenul meu”, avându-l ca protagonist pe Harry Carey, l-a realizat în 1916. De atunci nu s-a mai oprit.

Cavaleriștii nedreptății

În bogata și filmografie (mai mult de 70 lung-metraje în 52 de ani de carieră) găsești câte puțin din toate; el este însemnat însă în primul rând pentru activitatea sa exemplară în sectorul western, adică în genul cel mai tipic al cinematografiei americane. La vârsta de 70 de ani, el caută căi noi tocmai în acest domeniu: formula psihologică — „Cavaleriștii”, 1959, apăsătoare problemă rasială — „Sergentul Rutledge”, 1960, o nouă interpretare a așa numitelor „războaie indiene” și a consecințelor lor — „Doi oa-

meni călăreau alături” — 1961, o analiză inspirată a aplicării justiției în vest — „Cel care l-a ucis pe Liberty Valance”, 1962, și, în sfârșit, încercarea reușită din plin de a evidenția suferințele și genocidul pieilor roșii — „Toamna Cheyenilor”, 1964.

Limitele westernului comercial sînt bine cunoscute: acceptarea resemnată a unor formule sleite, folosirea necorespunzătoare a temelor și motivelor luate din istorie. Aici găsesc că este necesar să insist: mai întotdeauna aproape westernul a preferat schemele consacrate și nu folclorul și tradiția (mă refer, bineînțeles, la westernul american, nu la „westernul-macaronar”). Rezultatele sînt niște evocări fără viață, în care eroii preeriei sînt reduși la câteva trăsături premeditate, în timp ce mediul înconjurător — deși construit pe baza indicațiilor precise ale unor scenografi și costumieri experți — apare rece și fals.

John Ford s-a impus însă prin autenticitatea cu care evocă istoria Vestului. Observați că nu este vorba de o autenticitate limitată la reproducerea fidelă a faptului istoric. De altfel, nici nu înțelegem la Ford o asemenea autenticitate, și este simptomatic cît de rar se hotărăște acest regizor să reproducă direct episoade și figuri istorice. Dacă se ocupă de un elev înfumurat de la Academia West Point, care din lipsă de experiență în „războiul indian” își împinge oamenii într-un masacru, Ford nu vorbește de generalul George Armstrong Custer, ci de un imaginat colonel Owen Thursday („Panglica galbenă” — 1949); dacă vrea să sublinieze curajul unui șef mormon care își duce oamenii pînă la mult visatul Utah, acesta nu se va chema Brigham Young, ci va fi un oarecare Jonathan Wiggy („Șeful caravanei” — 1950). Episodul



Ford în Africa, cu un războinic „watussi”, în timp ce turna „Mocambo” (1953)

sau personajul istoric real este prezent doar prin reflectare în westernurile sale, ca un element de culoare care contribuie la fixarea acțiunii în timp și spațiu. Astfel se întîmplă cu figurile istorice prezente în „Calul de fier” — 1924: Abraham Lincoln, Buffalo Bill, Wild Bill Hickock, generalul Dodge și alții. Din același motiv — precizarea maximă a culorii unei lumi și a unei epoci — Malpais Bill, eroul medicului povestiri „Diligenta de Lordsburg” de Ernest Haycox, devine în „Diligenta” — 1939, Ringo Kid. Dar Johnny Ringo fusese un faimos „ticălos al Vestului”, așa că numele dat de Ford are o valoare evocatoare.

Un romantism folcloric

Cea mai bună dovadă de felul în care John Ford, nepăsător față de adevărul istoric, nu respectă detaliile de cronică și poate ignora sau chiar

falsifica datele esențiale ale acesteia, ne-o dă „Draga mea Clementina” — 1946. La el se poate spune că această cronică a devenit sentiment, exprimat într-un mod romantic cu accente virile. Exact pe linia unuia dintre vechile cîntece populare care-i contrapuntează cele mai frumoase filme.

Să luăm, de pildă, personajul Doc Hollyday din „Draga mea Clementina”, ca fiind unul dintre personajele tipice ale lui Ford. Ajunge să amintim despre adevăratul Doc Hollyday că fusese un „pistolier” cinic și feroce, înzestrat cu foarte mult umor: foarte diferit deci de supraomul cult și patetic din film. Regizorul l-a idealizat deci, dar să urmărim natura și procesul acestei idealizări prin comparație cu același personaj, văzut în 1939 de Allan Dwan, într-o înșipidă poveste similară, „Șerif la frontieră”. În ambele filme Doc Hollyday este un gentleman care, într-o bună zi, descoperind că este tuberculos,





Ford descoperindu-l pe Steinbeck (Jane Darwell, Henry Fonda și John Qualen în „Fructele mîniei”)

fuge de lumea civilizată și de dulcea logodnică pentru a deveni un romantic aventurier al Vestului. Dar Ford sugerează, mai mult decît explică, fondul nobil și decăzut al eroului, făcîndu-l să preia versurile monologului lui Hamlet de pe buzele actorului Thorndyke, în decorul halucinant al unei taverne pline de fum.

Tot în filmul lui Ford, Doc va încerca să o opereze cu mîinile sale tremurătoare de alcoolice pe Chihnahna, iubita sa mexicană. Și aici operația se va face pe mesele din restaurant — ca în versiunea lui Allan Dwan — în timp ce din vecini se aude un zgomot de voci, amestecat cu zdrăgăniul unui pian pe care cineva încearcă o veche baladă de cow-boy. În timp ce Chihnahna moare, Doc moare și el în înfruntarea finală din Tomstone, fiind de partea șerifului Wyatt Earp și a altor oameni cumsecade. (În „Draga mea Clementina”, șeriful Earp, incarnat de Henry Fonda într-o manieră impresionantă, nu

mai este ucigașul solitar din „Șerif la frontieră”.) Sfîrșitul acceptat astfel, cu blazare, de Doc, este și sfîrșitul lui Hatfield (cartoforul din „Diligența”) și al multor personaje „nobile” ale lui Ford. Inclusiv acel doctor Locksley Hall, ceremoniosul șarlatan din „Șeful caravanei”, care se simte cel mai puțin util dintre toți și se oferă să treacă primul cu căruța sa, prin punctul cel mai periculos al drumului. Toate acestea ar fi, dacă vreți, variațiuni pe tema propusă în 1937 de Jean Renoir în „Iluzia cea mare”, unde, aristocratul Boildieu se sacrifică pentru a-i salva pe proletarul Maréchal și pe evreul Rosenthal. Ford, irlandezul leal, se exprimă în asemenea cazuri. Ceea ce unii au numit „sudismul de nord” al lui Ford, se poate apropia în unele momente de suflul, de natură mai complexă, ce animă opera unui autentic poet al „Deep South-ului” american, „aristocratul nereconstruit” William Faulkner.

Ca într-o scriptură

Dar aș vrea să ne oprim asupra altui film al lui Ford, care a precedat „Draga mea Clementina”: „Diligența”. De cîte ori n-am făcut, în tovărășia bătrînelui Ford și a personajelor sale, călătoria de la Tonto la Lordsburg în vechea diligență! Cred că nici un film nu a reușit să intre atît de stabil în repertoriul italian, ca acest uimitor western care, sosit în pragul războiului, a însemnat pentru o generație întreagă „descoperirea Americii”, la fel ca și cărțile lui Steinbeck, Caldwell, Saroyan, Faulkner și mai ales John Dos Passos. Numai ca astăzi, pentru noi, aceste cărți nu mai au valoarea de atunci: au avut o funcție de învioreare în sensul că au sădit în mulți — cum spunea Cesare Pavese — „prima îndoială că nu toată cultura lumii s-ar termina cu fascismul.” „Diligența” este un text viu încă; el ne învață mai mult

despre cinematograful și despre Statele Unite decît multe filme, cărți și articole puse toate laolaltă. Cinematografului i-a revenit o parte importantă în „stagiunea americană” a culturii noastre; și cred că „Diligența” a încheiat cu demnitate acest capitol, mai înainte ca filmul „made in U.S.A.” să ne părăsească ca să se întoarcă după război profund schimbat, cu alte trăsături și cu pretenții noi.

În „Diligența” regizorul folosește un material simplu, tradițional: o diligență veche, pieile-roșii care amenință viața călătorilor, soldații care șarjează, bandiții înfrinți în răfuiala finală. Pînă și prezența unui actor-cow-boy luat direct din producția de duzină John Wayne — se încadrează în același sistem. Dar scopul regizorului pare să fie transcrierea și fixarea pe un plan artistic a elementelor de western. Lumea din „Diligența” este atît de bine cunoscută de Ford, încît personajele sale par a nu purta costume, ci



Ford, completînd istoria (Henry Fonda și Victor Mature în „Draga mea Clementina”)

hainele lor de toate zilele. Prin fidelitatea nutrită de regizor față de mediul evocat, se ajunge de la stilizarea romantică la realism. Fiecare detaliu capătă o semnificație activă, semnele întâmplătoare se leagă în limbaj finit.

Regizorul ne dezvăluie trășături mai puțin superficiale ale personajelor și reușește să atribuie cursei diligenței o valoare alegorică sporită prin prezențele umane ale pasagerilor. Schema de bază: erou pe cal — fată de salvat, a rămas intactă; doar că Ringo Kid este un pușcăriaș evadat, iar Dallas o prostituată. Variațiunea contează, pentru că pentru prima oară în istoria genului „Horse Opera”, se deschide în fața westernului sfera psihologică. Deși rămîne în limitele unei tradiții stilistice definite, Ford nu este legat de mîini de contrastul bun-rău, lăst moralist al „filmului cu cai”. Și mai există în film un simț obscur al predestinării, care face ca totul în „Diligența” să fie scris și ho-

tărît dinainte, ca într-o biblie a pionierilor.

Plămîni largi ai pionerului

În filmele sale, cronică Vestului se deapănă într-un mod deosebit, care îi poartă amprenta de neconfundat. Există și o geografie specială, ideea, acolo: pentru Ford, întreg Vestul se învîrte în jurul faimoasei Monument Valley — așezată între statele Utah și Arizona — după cum personajele filmelor sale se învîrt în jurul fizionomiei cîtorva actori preferați (John Wayne, Henry Fonda, Victor Mc. Laglen, John Carradine, Anthony Quayle, Ward Bond, Harry Carrey jr., George O' Brien și alții, care ani de zile au fost considerați la Hollywood, ca membri ai unei adevărate asociații, compania „Ford Stock”. Înarmat cu această constanță al cărei subtext de simpatie pentru oameni este evident, Ford a

întreprins să realizeze portretul unei epoci, adesea obținînd mari rezultate artistice și mereu cu bogate rezultate de umanism.

Valorile cele mai sigure ale westernurilor sale sînt căldura evocării, consistența umană a personajelor, capacitatea sa rară de a respira în aer liber. În unele clipe, Ford respiră cu plămîni largi ai pionierului. Și are mai ales intuiția turnării în „exterioare”, pe care le realizează ca nimeni altul.

În concluzie, este foarte greu să confunzi pe acest Ford — care păstrează simțul artei umile și modeste a meșteșugărilor — cu regizorii zăpăciți care obișnuiesc să facă western în SUA. Legăturile lui Ford trebuie căutate altundeva, printre oamenii care nu au fost nici măcar artiști, sau au fost într-un mod strict limitat: autorii de balade populare, fotografii cu dagherotip de pe vremea pionierilor, pictorii „naivi” ai secolului al XIX-lea american. Și

dacă vrei, să-l așezăm aici și pe William Frederick Cody, zis Buffalo Bill, primul care a făcut — cu succes — din istoria vestului un spectacol.

Acum John Ford este pe punctul să împlinească optzeci de ani. Este deci printre cei mai vechi regizori în activitate la Hollywood. Putem paria că va lucra cît timp îl vor ține puterile, cu același spirit tineresc ca întotdeauna. Printre veteranii Hollywoodului el este cel mai tînăr. Și este mai tînăr decît mulți tineri. La fel — deși în cu totul altă lume artistică — cu celălalt „bătrîn mare” pe care îl iubesc: Luis Buñuel.

Vinicio BERETTA

**Corespondență
din
Lugano**



**DESEN
ANIMAT**

„LA 40 DE ANI MICKEY E DIN ALABASTRU”

*Creațiile
Disney
vin și
se duc.
Mickey
rămîne.*

La sfîrșitul anului care a trecut — mai precis în ziua de 22 decembrie — Mickey Mouse, eroul vestit al lui Walt Disney, a împlinit 40 de ani. Televiziunea americană i-a sărbătorit ziua de naștere reunind într-o emisiune festivă, produsă de animatorul veteran Ward Kimball, fragmente din spectacolele care l-au făcut celebru în lumea întreagă, pe el ca și pe o serie întreagă de tovarăși întru succes: Minnie Mouse, Donald Duck, Goofy, Pluto, Horace horsecollar, cei șapte pitici ai Albei ca Zăpada. Copiii americani sînt astăzi a treia generație de la naștere lui Mickey, eroii lor din „basme” se numesc acum Superman, Batman, James Bond; dar în ciuda anilor care au trecut, Mickey a rămas veșnic tînăr și audiența de care s-a bucurat spectacolul — aniversare a fost imens. Adulții și copiii laolaltă au vizionat captivați scene din „Willie barcagiul” (1928), prima apariție pe ecran a celebrului șoricel hollywoodian, „Concertul de jazz” (1935), primul Mickey în culori, performanța antologică din „Ucenicul vrăjitor” și faimosul „Fantasia” (1940).

Prețuri de colecționari

Walt Disney, părintele lui Mickey, s-a născut la Chicago în 1901. Și-a început cariera ca desenator de publicitate și caricaturist, dar foarte devreme (în 1921) a realizat primele desene animate ale căror personaje erau Alice și iepurașul Oswald. Mickey Mouse a apărut abia în 1928 și se pare că la creația lui a colaborat marele desenator Ub Iwerks. Noul personaj a devenit încă de la început unul din cele mai mari succese ale Hollywoodului. Depășind cu rapiditate hotarele Statelor Unite, Mickey a devenit peste noapte eroul preferat deopotrivă al copiilor ca și al oamenilor mari. Personajele care au urmat pe întinderea a aproape trei decenii, Pluto, Minnie, Donald Duck, Bambi, Goofy, Cenșăreasa, etc., s-au bucurat, e adevărat, de succes, dar n-au atins niciodată popularitatea imensă a șoricelului care descreșea frunțile și încălzea inimile pe toate paralelele și meridianele. Cronicii hollywoodieni pretind că Mickey a fost cel care a salvat studioul Disney de la faliment în anii de criză '29—'33. În afara profiturilor realizate de desenele animate propriu zise, o reală și salutară sursă de venituri au fost patentele și drepturile de paternitate pentru o serie de obiecte și jucării la moda timpului, ca de pildă drezina lui Mickey și mai ales vestitul ceas cu imaginea celebrului șoricel care, vîndut inițial la 1,25 dolari, a ajuns azi la prețuri de colecționari.

Mickeyland

Fenomenul Mickey Mouse a fost unul dintre acelea care au provocat confuzie în lumea criticilor și istoricilor cinematografici. „De ce Mickey?” — s-au întrebat esteții Hollywoodului, încurcați. Dintre toate personajele lui Disney, Mickey Mouse era cel mai lipsit de personalitate, de profil psihologic. Dopey era drăguț și „lovable”, adică demn de iubit. Donald Duck avea un temperament îndrăcit și era veșnic minios. Goofy călca mereu în



Șoricelul miraculos...

străchîni. Bambi era imaginea blîndeței și a gingășiei. Atunci, de ce tocmai Mickey, pe care părintele și creatorul său n-ai zbutit de-alungul anilor să-l înzestreze cu nici o trăsătură de caracter diferențială?

Nu vreau să par prezumțioasă și să dau răspunsuri acolo unde esteții americani au lăsat problema sub semnul inexplicabilului. Dar cred că în imaginabila popularitate a lui Mickey s-a datorat tocmai caracterului său „versatil” și oarecum „flou”. Publicul anilor crizei nu se ducea la cinema în căutare de caractere definite. Cu spectrul săraciei și al șomajului la fiecare cotitură, cu edificii prospere financiare prăbușindu-se la fiecare colț de stradă, omul de rînd căuta pe peliculă un mijloc de evadare din realitate, în afara criteriilor estetice. Și iată că apare șoricelul miraculos, vesel, întrepid, jucăuș, eclectic în acțiune și profil psihologic. Spectrul dezastrului economic rămîne la ușa cinematografului, omul simplu ride și uită, că doar de aceea a venit la cinematograf: să ridă și să uite.

În anii următori crizei, Walt Disney l-a abandonat oarecum pe Mickey. Începînd cu 1938, studioul s-a orientat către producțiile de lung metraj. Combinînd animația cu jocul real și sprijinindu-se pe succese mai vechi, noile producții n-au marcat de fapt un stadiu nou în creație, ci doar o trambulină financiară pentru ceea ce avea să devină imperiul Disney.

Disneyworld

Micul studio din anii '21—'28 în care s-a născut Mickey Mouse a devenit un imperiu financiar de o întindere impresionantă. În perimetrul Los Angelesului a apărut (creat de fantezia lui Walt) „Disneyland-ul” — imens Luna Park care atrage milioane de turiști anual, din țară și de peste hotare. „Disneyland” are o reputație mondială, dar se pare că această notorietate nu e de ajuns pentru concernul Disney care a purces în ultima vreme la fantasmagoricul proiect al unui „Disneyworld” cu sediul în Florida. Între timp, prestigiosul studio continuă producția de filme de lung metraj pe care a inițiat-o creatorul său cu puțin înainte de a muri (în urmă cu doi ani). Planul de douăzeci de ani pe care l-a lăsat sub formă de testament este urmărit cu sfințenie de noua conducere a studioului.

Proiectele imperiului Disney sînt gigantice. Dar e simptomatic faptul că în somptuoasă încăpere în care se sîcîn conșiiile acestui concern, tronează un imens Mickey Mouse de alabastru. Asta le amintește fără îndoială celor care conduc destinele acestui studio că diversele creații ale imperiului Disney vin și se duc, dar Mickey rămîne.

Alexandra VALP

...Șoricelul fermecat.



**Corespon-
dență
din
Hollywood**

actorii
noștri

succes noului venit!

*În '69 pe ecrane au apărut
și nume consacrate
și nume pînă acum necunoscute.
Le urăm o cinematografie laborioasă
ca să-i putem vedea cît mai des.*

SIDONIA MANOLACHE

O julietă dacă

Nu contează cum intri în film: spinarea unui cal năzdrăvan sau volanul unui Fiat se pot dovedi mai fragile decît niște aripi de libelulă. Să-i dăm voie deci Sidoniei Manolache să fi zburat spre virful «Columnei» — cînd abia rotunjise 17 ani — în văluri albe de zînă a pădurii, săvîrșind — într-o stranie noapte poleită de lună — un ritual păgîn, dansînd împreună cu alte fecioare, înfășurate tot în văluri albe și tot din neamul ielelor localnice, într-un «vis al unei nopți de vară» strămutat pe tărîm dac. Puțin romantism e întotdeauna de efect, mai ales dacă fata e frumoasă, pură, fragedă și Sidonia Manolache e, pe rînd, tot ce am spus mai sus. Înțelegi de ce romanul Florin Piersic a fost gata s-o răpească pe această sabină. Dincolo de asta, Sidonia Manolache are o frumusețe crudă încă, dar gravă, încordată. Iubirea ei — din film — nu poate fi destinsă și exuberantă, căci în calea ei stă mai mult decît dușmănia dintre Capuleți și Montagu, stă prăpastia dintre învinși și învingători. Fata aceasta ca o căprioară, cu obrazul înmuiat încă în rotunjimile adolescenței, cu ochii traversînd ca două liniuțe luminoase, chipul, a știut să-și depășească decorativismul, să dea mai mult decît poate da de obicei, pe peliculă, o față frumoasă, căreia nu i se cere altceva decît să fie frumoasă; a știut să adauge purității feciorelnice ceva din seva pămîntului, a știut să o împresoare cu o undă de mister, a știut să gonească din orice colț al rolului (mai bine-zis al rolurilor, căci și în «Apoi s-a născut legenda» a trebuit să fie tot «doar» o fată tînă, tot nu foarte exteriorizată și tot împodobită cu semnele unei frumuseți autohtone), orice urmă de ușurătate. Pentru un debut, nu e deloc rău...



(Foto A. Mihailopol)

Puritatea adolescenței



Unde e scenariul, unde e regizorul care...?

ION MARINESCU:

O mare iubire

Ion Marinescu și filmul s-au apropiat greu unul de altul. S-au privit întâi de la distanță, temători fiecare de forța celuilalt, și-au tatonat reciproc terenul, filmul — complexat de personalitatea neobișnuită a actorului de teatru, actorul — așteptînd neliniștit chemarea cea mare, rolul cel mare... pînă cînd «Gioconda fără suris» i-a suris lui Marinescu, gheturile au fost dinamitate, inertiile sfărîmate și actorul — acel însetat de absolutul pe care numai gestul teatral, sublimul continuu îl puteau dăruî — a acceptat să vina printre reflectoare, în fața camerei ce taie cu toarfece, în fărîmițe, trăirile. A venit cu trăsăturile lui aspre, apăsate, de vultur însingurat, ușor încălzite de tenta aurie a părului, a venit cu tonurile sale dramatice înmuiate în surdina post-sincronului, dar a adus cu sine acel fierbinte uragan interior, care răvășește — cu o privire — toate apele stătute, a venit cu toate întrebările eroului și cu personalitatea lui fascinantă.

«Coup de foudre»-ul a fost reciproc. Dar unde e scenariul, unde se află regizorul care să tragă din nou foloase de pe urma acestei mari iubiri?

ANDY HERESCU

Murise Cotigo

Cînd Cotigo, fiul lui Decebal a fost jertfit lui Zamolxe și aruncat de pe altarul de piatră al Babelor direct în virfurile amenințătoare ale sulitelor, sala întregă s-a înfiorat de groază, liceenele au izbucnit în lacrimi și apoi i-au scris, moarte de îngrijorare, lui Andy Herescu să-l întrebe de sănătate, de vîrstă, de starea civilă... Unteancimens de scrisori. Murise Cotigo, se născuse junele prim Andy Herescu, 24 ani, 1,82 înălțime, 74 kg, păr saten buclat, ochi albaștri, suris plin de inocență, călăreț dezinvolt, scrimeur acceptabil, absolvent al Facultății de Fizică. Un Jean Marais autohton, la anii cînd îl descoperise Coc-teau? De ce nu? Sau poate o versiune localnică a lui Pierre Brice? Dar oare nu aduce cu Delon? Ei, și dacă stai să-l privești bine, parcă îți amintește de neuitatul Fanfan la Tulipe?

Mă rog, lui Andy Herescu, toate porțile îi sînt deschise, dacă regizorii nu-l vor uita cumva la catedra de fizică de unde a venit. Nu l-au uitat. Va fi în «Războiul domnițelor», plăieșul Ion, frate cu Amza Pellea și fiu al lui Ciobotărașu — desigur, un tînăr frumos, viteaz, mîndru, neînfricat — ah, soarta frumosilor viteji! — și ucis în ultimele secvențe. Va fi în scurtul metraj «Anul trecut la Brasov», un tînăr francez, scotocind, ambițios, à la Resnais, printre amintirile unei vilegiaturi transilvane, în căutarea unei iubite pierdute. Și iar va fi tînăr, frumos, mîndru, neînfricat în «Mihai Viteazul», în rolul lui Hasan Ironică, și iar va lupta și iar va iubi, numai că acum va scăpa... cu viață, spre liniștea școlărițelor ce-și pot pregăti de pe acum plicurile roz cu hîrtie mirosind a levănțică...



(Foto A. Mihailopol)

Frumos, mîndru, neînfîcat...



Un debut care a pălit. Nu-i păcat?

CARMEN GALIN

Cu ochi bridăți

Pentru Carmen Galin, cinematografia n-a fost tocmai gazda cea mai ospitalieră, nu i-a deschis larg ușile din fața casei și nici măcar nu s-a ostenit să-i trimită în cale un făcător de minuni, care să o creeze, precum odinioară Vadim pe Bardot, ori să o recreeze, precum tot cîndva Antonioni pe Monica Vitti. Drept care Carmen Galin s-a strecurat, ușurel, modest, abia văzută, abia simțită, pe o ușiță îngustă din «Diminețile unui băiat cuminte», a acceptat să se piardă în vîlmășagul unui soi de chermeză filmată în ciné-vérité, să-și arate puținel, în prim plan, fața ei dulce cu ochi bridăți de japoneză și cu botic de păpușă bosumflată, numai bine cît să ne sugereze ce interesantă apariție ar putea fi în film; ca apoi să nimerească exact pe pelicula ce nu a fost în stare s-o confirme și pe care memoria noastră binevoitoare cîteodată a izbutit să ne-o facă definitiv uitată: «Knock-out».

Dar nu-i nimic. Carmen Galin a legat între timp — ba de fapt, chiar de mai înainte, o prietenie solidă, de zile bune și de zile grele, o prietenie din partea căreia nu cred că așteaptă, nici ea nici noi, vreun semn de trădare. Prietenul acesta este teatrul și dacă spunem că e însuși Teatrul tineretului din Piatra Neamț — teatrul experiențelor îndrăznețe, a inițiativelor efervescente, a spectacolelor antologice — ne putem liniști de-a binelea: cită vreme Carmen Galin joacă în spectacole ca «Omul bun din Siciuan» al lui Andrei Șerban și joacă cum joacă, cu acea vibrație lirică și cu acel fior brechtian de aspră luciditate, cită vreme e în stare să țină o sală întreagă în palmele și vocea ei mică, de pasăre speriată, filmul nu are decît să aștepte. În fond, el este acela care pierde...



Ingenuă cu distincție

IOANA PAVELESCU

Siguranța farmecului

Ioana Pavelescu a făcut primul pas pe solul vulcanic al filmului cu o mare siguranță. Nu a muiațîntîi degetul să probeze dacă apa nu e prea rece, nu a tremurat de nesiguranță, nu s-a lăsat năpădită de trac, și chiar dacă înăuntrul ei a tremurat de incertitudine, și chiar dacă traciul a chinuit-o, nimic din toate acestea nu au apărut pe peliculă. Cenușăreasa ei, care vindea bilete de teatru visînd la scenă, și-și pierdea pantofiorul de lame fugind — brusc complexată — de șarmantul Prinț-chirurg, ar fi avut toate motivele să oscileze între dulcile inconsecvențe ale rolului. Ioana Pavelescu nu i-a permis: a fost frumoasă cu siguranță și distincție (chiar și atunci cînd dialogul n-o prea servea), a fost ingenuă cu siguranță, a fost și cochetă cu siguranță. i-a ținut bine piept Constanței Cîmpeanu, a făcut cîteva secvențe pline de grație alături de marele Petre Ștefănescu-Goangă...

Cum să numim această siguranță cu care o fermecătoare fată de 18 ani a pășit pe lava vulcanică presărată cu trandafirași a «Pantofului Cenușăresei»? Inteligență artistică? Har? Sau poate și una și alta?

S.F.

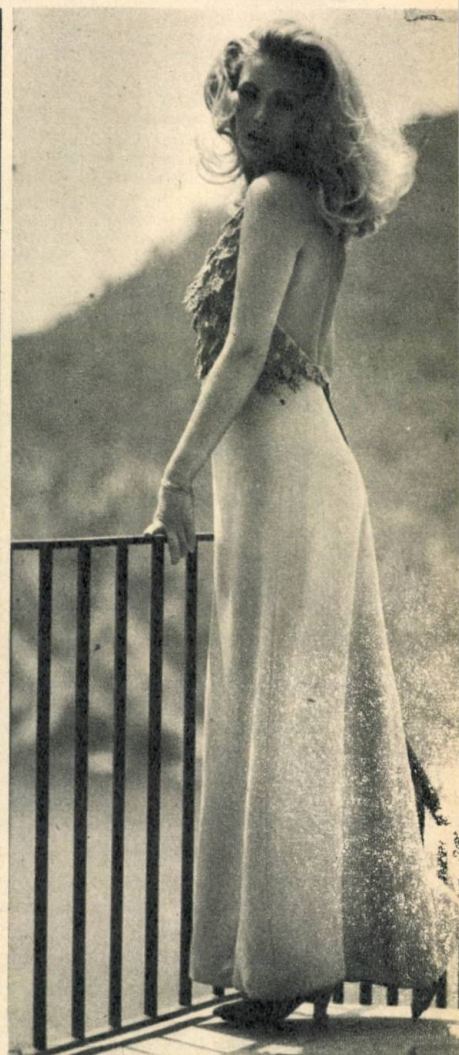
3 VEDETE de pe trei meridiane



Zuzana Kocurikova — frumusețe exotică



Barbra Streisand — nefrumusețe cu vino-ncoace



Beba Loncar — frumusețe sexy

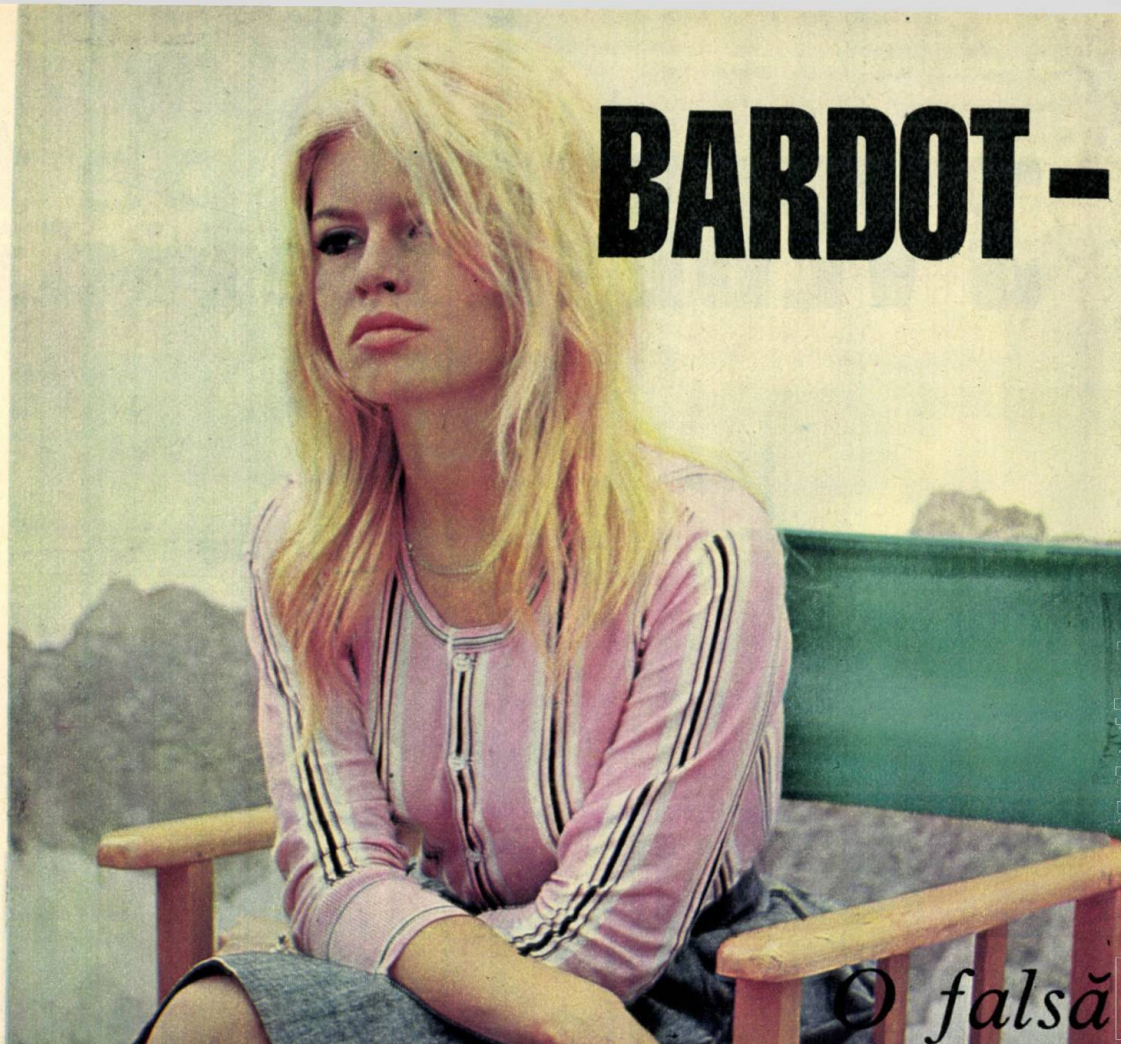
Pe zi ce trece, tot mai mulți tineri se întreabă cu melancolie sau invidie, pasiv sau războinic: «Cum se poate ajunge vedetă, idol asemeni idolilor noștri?». «Trambulina vedetelor» de la Cinémonde e asaltată de poze și oferte. La selecțiile de figuranți se adună învariabil sute de tineri și bătrâni: «De ce nu sintem buni? Ce ne lipsește? Frumusețea? Talentul?» Răspunsul este pe cât de simplu, pe atât de ambiguu — le lipsește «ceva», acel «ceva» datorită căruia dintre sute de femei asemănătoare pînă la confuzie, una singură a devenit Marilyn Monroe sau M.M. acel «ceva» care i-a adus premiul Oscar pe 1969 Barbra Streisand, deloc frumoasă și după cum declară ea însăși, lipsită de temperament actoresc. Încercînd o formulare schematică, am putea spune că este vorba de stil și personalitate expresivă, indiferent de tip. De fapt însă, «inefabilul» călănescian rămîne încă o dată ideal și inexplicabil.

Beba Loncar, Barbra Streisand și Zuzana Kocurikova sînt trei exemple diferite, la fel de grăitoare ca oricare altele. **Beba Loncar**, de origine iugoslavă, aparține genului de frumoase sexy produs și alimentat de Hollywood; actrița cehoslovacă **Zuzana Kocurikova** — celui de frumoase intelectuale și exotice; cit despre **Barbra Streisand**, ea aparține deja minunatei și încă neadoptatei de public familii de urite, dintre care Rita Tushingham sau neasemuita Giulietta Masina sînt doar două personalități mai cunoscute spectatorilor noștri. Toate trei sînt în plină ascensiune. De ce tocmai ele? Poate că fiecare în felul său sînt păstrătoarele unei părți din acel inefabil călănescian.

Eva HAVAȘ

*Bardot
și
Lollobrigida,
erotismul
de masă?*

●
*Catherine
Deneuve,
vedeta anti-
populară?*



La apogeul orbitei bardotiene, francezul nu-i spunea decât B.B.

O falsă

Vedetele se succed și se aseamănă mai mult sau mai puțin între ele, însă vedetismul dăinuie sau măcar încearcă să supraviețuiască, chiar dacă formele sale evoluează; chiar dacă se dezvoltă un cinematograf nou al cărui principiu este să se folosească fie de neprofesioniști care-și trăiesc propriile lor vieți într-un soi de filme-reportaj, fie de actori aleși în funcție de adaptarea lor la un rol imaginat de autori.

Vedeta, o invidualitate fabricată?

Vom numi vedetă pe singurul actor sau pe singura actriță a cărei notorietate publică,

valoare publicitară și comercială au atins un asemenea grad (și nu este nimic peiorativ în asta: foarte mulți actori și actrițe au fost vedete, valoarea profesională, artistică a unui Jovet, a unui Raimu, a unui Gérard Philipe n-a fost niciodată înăbușită de comercializarea acestei valori; sau mai exact, ea a fost totdeauna doar ocazională, atunci când ei au acceptat, din motive financiare, să participe la filme de un nivel mediocru, lucru știut de la bun început), încât interpretul nu mai este ales în funcție de rol, ci însuși rolul e definit în funcție de interpretul neconsiderat în indivi-

dualitatea lui adevărată, ci în individualitatea lui fabricată. O asemenea practică a fost adesea păgubitoare, ea duce la stereotipe, la reluarea temelor și personajelor care, dacă au fost o dată rentabile, nu mai sînt la o a doua ediție. În această privință, rarele excepții care pot fi semnalate sînt numai filmele care-și fundamentau rolurile principale pe particularitățile unei anumite vedete, pentru că vedetismul era însuși subiectul filmului. Astfel se pot cita: «Viața particulară» de Louis Malle (parafrazînd viața și cariera Brigitte Bardot), admirabilul «Bulevard al amurgului» al lui Wilder (reconsti-

tuind Hollywoodul epocii de aur a anilor '20—'30, atunci cînd vedetele erau «star»-uri și «stele» pe firmamentul unei lumi imaginare, a acelui univers ireal care se proclamă cu mîndrie mirific și ireal, și care a fost «Mecca cinematografului»).

Moda vedetelor masculine

Cred că, începînd fără aceste considerații de ordin general, mi-ar fi fost imposibil să răspund solicitării revistei «Cinema» de a analiza semnificația — din punct de vedere sociologic — a înlocuirii Brigitte Bardot de către



dilemă?

Ea însă nu e nici «Catherine», nici «Deneuve». E Catherine Deneuve.

Catherine Deneuve, în prima linie a vedetelor franceze. În primul rînd, fenomenul în sine este discutabil. Într-un număr de filme recente, Catherine Deneuve a ocupat primul loc, fără ca prin aceasta s-o înlocuiască, în stricta accepție a cuvîntului, pe Brigitte Bardot. Îndepărtarea relativă de studiouri a lui Bardot este, probabil, datorată unor motive absolut personale (neplăceri în viața sentimentală, o oboseală care a dus-o la o foarte gravă depresiune nervoasă și la o tentativă de sinucidere, din cauza acestei vieți de vedetă veșnic expusă, ca un material publicitar). Jean Ga-

bin și Louis de Funès, asigurînd cota obligatorie de succes a unor filme bogat finanțate, dar lucrate de realizatori mediocri, cu subiecte arhi-medioce, dovedesc cu certitudine că în cinematografia franceză vedetismul continuă. Se pare că în prezent acest vedetism privilegiază vedetele masculine, pe cînd acum vreo 15 ani favoriza mai ales vedetele feminine (în afară de cazul, excepțional, al lui Gérard Philipe). Cauzele sînt multiple. Cinematografia mic-capitalistă, relativ independentă, aproape artizanală, s-a dezvoltat un timp grație unor noi tehnici materiale și financiare, (ușurarea și miniatura-

lizarea materialului de tur-naj, o mai mare sensibilitate a peliculelor care permitea renunțarea la un ansamblu greoi de reflectoare și proiectoare în studiouri și la folosirea unor interioare reale și de bugete mici). Au existat, astfel, filme mai individualizate, mai personale, mai apte să-și dispute o parte a spectatorilor de televiziune. Aceste filme prezentau relațiile erotice într-un spirit radical deosebit de cel al perioadei anterioare. În cinematograful mai independent, în «noul val», în «tinărul cinema», erotismul devine, cel puțin în principiu, o temă gravă și nu o marfă canalizată în limitele confor-

mismului mercantil, cu respectarea marginilor decenței burgheze și, totuși, trișînd-o cu timiditate.

Garbo, o specie de «supra-femeie»

Bardot, după Lollobrigida, mai era încă «erotismul de masă», desigur, sub un aspect mai familiar decît al starurilor dinainte de război (Marlene Dietrich sau Greta Garbo nu erau femei, ci specii de «supra-femei», prezentate în costume și decoruri aproape fantastice). După război, dorința de destindere care a urmat groaznicelor încercări, a favorizat cinematografia — pe atunci fără concurență directă. Bardot, Lollobrigida și cîteva vedete americane au însemnat familiarizarea, prin filme scumpe și luxoase, cu idealul erotic propus spectatorului. În America fenomenul a fost mai ambiguu: era greu s-o identifici pe Jane Mansfield cu media femeilor obișnuite, dar în același timp, se putea face mai ușor o identificare cu Marilyn Monroe.

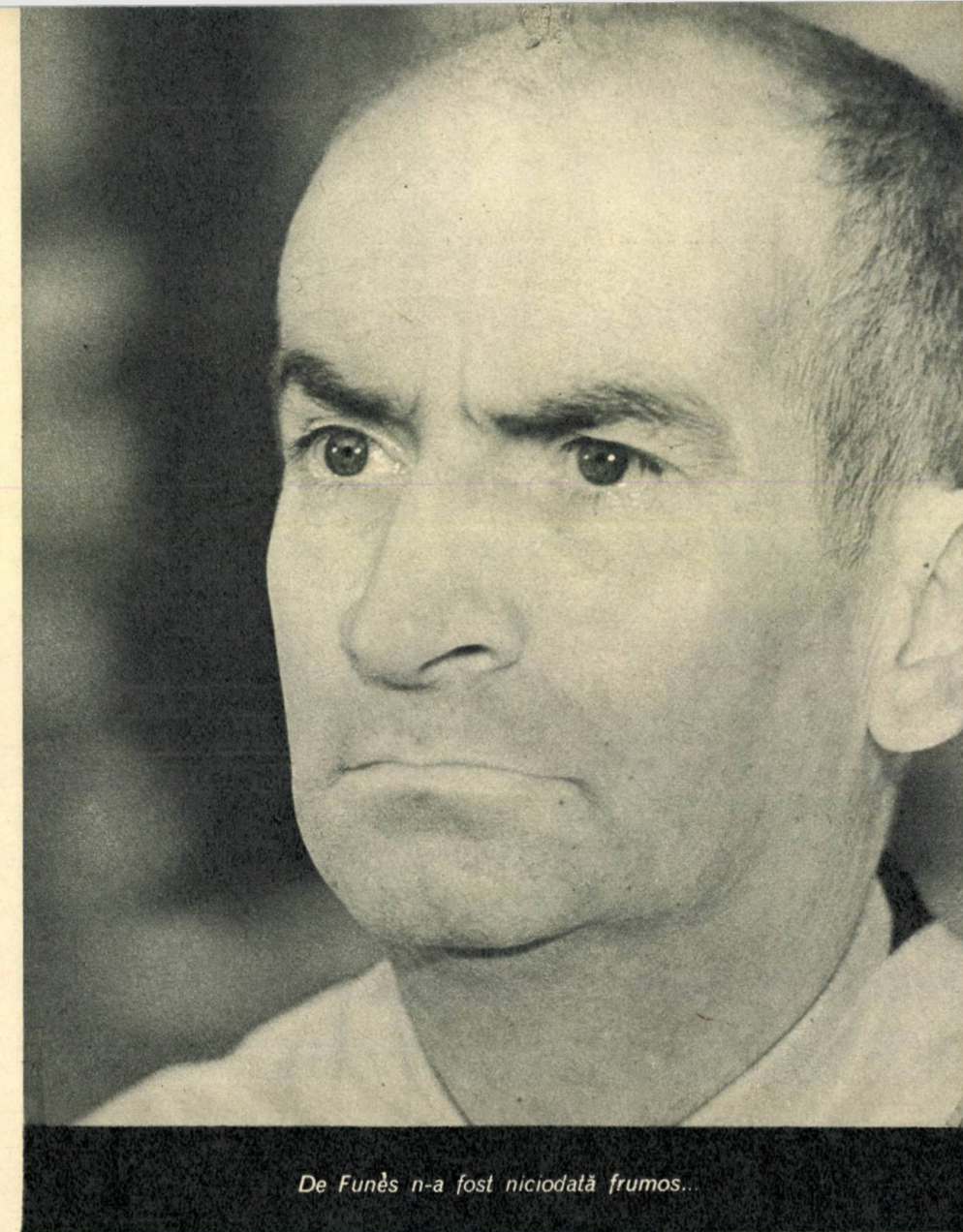
Erotismul marilor producții deci, era patentat, dar limitat la o reprezentare agreabilă, decentă sau relativ decentă, fără să șocheze sau să revolte pe cineva, dar ferindu-se să abordeze problemele reale pe care le-ar fi putut pune. Apar femeile-obiect, semănînd în «mai bine» cu media curentă, trăind mai bine, dar nu cu mult mai bine decît aceasta — și a căror frecventare iluzorie și iluzionistă trebuia să înfrumusețeze doar fictiv viața spectatorului. «Noul val» privea erotismul cu mai multă luciditate și descoperea nu numai amorul total, pasiunea carnală, dar și dramele, sfîșierile și eșecurile sale.

În fața acestei situații, filmele destinate unui public mai larg au făcut loc vedetelor masculine, vedete mai puțin seducătoare dar mai pitorești. Gabin și de Funès nu sînt nici tineri, nici frumoși. Ei înțeleg să fie plini de haz, amuzanți, nu mai vor să seducă, ci să provoace rîsul, fie chiar și în detrimentul lor. În ei spectatorul regăsește

o imagine mai îngroșată, puțin caricaturală, dar tratată cu simpatie, a lui însuși, sau cel puțin a unor anumite aspecte ale sale. Desigur, acest cinema nu este în mod autentic un cinema *realist*, pentru că neglijează prea mult anumite aspecte ale realității individuale și sociale și nu îmbracă decât câteva aparențe total exterioare; totuși acest cinema este veridic, logic într-un anumit fel și întotdeauna docil în fața celor mai tradiționale convenții narrative.

«Primul» Bardot
«Ultimul» Bardot

Locul luat de Catherine Deneuve, avansul aparent pe care l-a luat asupra Brigittei Bardot — în retragere — nu se explică deci numai prin nevoia de a crea *noi modele*, în scopul de a determina vânzarea unei *noi mode*. Revin, deci, la rezervele mele: Deneuve nu a luat locul lui Bardot. Ea a ocupat un *alt* loc, în timp ce locul lui Bardot a rămas liber, neocupat chiar de ea însăși. Deneuve nu a avut și nu va avea probabil niciodată valoarea modelului bun de imitat, cu care să te identifice (prin coafură, haine, siluetă, fel de a vorbi), care a fost apanajul prestigiului incomparabil al lui B.B. Tinerile franțuzoaice din epoca anilor '50 o idolatrizară pe Bardot; astăzi dacă ele o pot iubi pe Deneuve, nu o divinizează (ea fiind de altfel o vedetă mai puțin populară). Catherine Deneuve este actrița care deține, poate, rolul principal dintr-o superproducție. Filmul însă nu se bazează pe ea, Deneuve servește un rol într-o mai mare măsură decât o servește rolul. Pentru publicul francez, «Mayerling» nu este un film al Catherinei Deneuve, ci doar un film cu Catherine Deneuve; în timp ce «Viață particulară», «Adevărul», «Și Dumnezeu a creat femeia», «Femeia și paiața» și alte filme de succes și de valoare foarte inegale, — erau «primul Bardot» sau «ultimul Bardot». Înseși aceste expresii au nuanțe semni-



De Funès n-a fost niciodată frumos...

ficative. La apogeul orbitei bardotiene, francezul de rînd nu spunea decât foarte rar «Brigitte Bardot»; el spunea ori «B.B.» ori «Brigitte», ori «Bardot». În afară de critici sau de profesioniști, se spune însă rar «Deneuve» și în afara intimilor săi, nimeni nu-i spune «Catherine». Trebuie subliniat că marea majoritate îi spune «Catherine Deneuve», sau, cu alte cuvinte, îi prezintă identitatea completă.

Catherine Deneuve
o identitate completă

Totuși nu e mai puțin adevărat că actrița Catherine De-

neuve s-a dezvoltat pe două planuri: pe de o parte a apărut în superproducții internaționale în care, profesional, deținea un rol de vedetă, fără însă să-și fi câștigat în subiectivitate, în sentimentalismul publicului o audiență de vedetă și, pe de altă parte, își păstrează locul în film, eventual de mare calitate, dar ținînd de un cinema deosebit, de un cinema cu un caracter mai cultural, mai autentic artistic, pe care condițiile distribuției capitaliste nu le transformă în produse de masivă consumație populară. Un rol sub direcția lui Buñuel sau

Polanski, care semnează filme de fapt cu o răspîndire de ajuns de slabă, nu pot fi cheia unei imense popularități. Odinioară se calcula că exportul filmelor lui B.B. aducea comerțului exterior francez tot atîtea deize ca și exportul de mașini Renault. Nimănui nu i-a trecut prin minte să facă un asemenea calcul referitor la Catherine Deneuve. Problema nici nu se poate pune. S-ar putea eventual calcula, relativ la de Funès, la Gabin, sau cel puțin în ceea ce privește anumite filme ale lor.

Albert CERVONI



...Gabin nu mai e tînăr... ▲

...dar cota lor lasă în umbră gloria Lollobrigidelor.. ►



epoca
noastră

CRÎMA



DE LA BEL-AÎR

*Una din marile speranțe ale Hollywoodului,
Sharon Tate,
a fost ucisă împreună cu invitații ei.
Totul e învăluit în mister și groază.*

O pașiște bine întreținută, cu liniștea bine păzită de bătrâni stejari, o casă seducătoare dar nu ostentativă, făcută fără economie dar cu discreție, ca să te simți bine în ea (și a cărei chirie să te coste aproape 2 000 de dolari pe lună), fără să-ți lase totuși senzația că locuiești într-un monument; așezată într-un loc retras de priviri, de zgomet și de orice vecinătate, deci de orice rivalitate, un loc unde nu se poate face nici o escaladă și la care nu se poate ajunge decât în mod prozaic pe o șosea (unica șosea), sunând la ușă, eventual de două ori ca poștașul lui James Caine — o casă fără mister. Aceasta era locuința soților Sharon Tate — Roman Polanski.

În materie de mister, realitatea e uneori mai rafinată, mai subtilă, decât ficțiunea. În orice film de groază, frun-

zele stejarelor ar fi foșnit «suspect» ca să alimenteze suspense-ul, o perdea ar fi fremătat neliniștită, la Hitchcock obiectele ar fi căpătat valori și prezențe angoasante. Ei bine, aici nimic nu prevestea o întâmplare care avea să zguduie omenirea și să producă o groază fără suspense.

De altfel, poliția care anchetează «crima anului», săvârșită în această casă de lângă cetatea filmului de la Hollywood, nu are decât o ipoteză sigură: aceea că făptașii, sau făptașul a intrat pe poartă, a sunat la ușă, l-a răpus pe cel care i-a deschis și apoi pe celelalte patru persoane care s-au întimplat să fie acolo (rămîne de văzut — dacă se va vedea vreodată și nu se va închide totul între scoarțele unui dosar de crimă-tabu — în ce moment și în ce fel a fost

suprimat fiecare). Și încă un amănunt prețios: nu pare să fi dispărut nici un lucru de valoare și nu există nici un semn că s-ar fi urmărit jaful. Amănuntul e prețios pentru că elimină o ipoteză — pe cea mai obișnuită.

Atmosferă încărcată

Dar pînă ce poliția să ofere reconstituirea, se succed ipotezele în care încercîndu-se a se afla cauzele — mobilurile cu un termen criminalistic — se face, cu sau fără voie, portretul psiho-patologic al unei lumi.

Toată presa a avansat ipoteze binecunoscute, puncte de reper devenite obișnuite pentru orice faptă certată cu legea, morala, ordinea; astfel unele ziare vorbesc de crimă pentru jaf (ipoteză re-

pede respinsă de constatările poliției); altele, de răzbunare, în sfîrșit unele pun acest masacru săvîrșit în casa familiei Sharon Tate-Polanski pe seama violenței ce domnește în atmosferă și este generată de consumul abuziv de droguri din ultimii ani; se mai vorbește despre unele suspecte frecventări ale unor cluburi în care se practica tot felul de absconse, mistice sau superstițioase deprinderi.

Doi oameni care cunosc bine, unul lumea filmului și viața la Hollywood cu problemele și frămîntările ei de astăzi — regizorul Vadim, celălalt, cunosător profund al problemelor criminalistice din Statele Unite — scriitorul Truman Capote, (probleme care i-au inspirat un covîrșitor reportaj asupra crimei săvîrșită «Cu sînge rece») — au vorbit despre cazul

Sharon Tate și Polanski se considerau fericiți.

În filme, aducea farmecul din viața de toate zilele



Sharon Tate raportându-l, cum era și de așteptat, la fundalul social.

Viață dublă

Vadim trăiește o bună parte din an pe coasta Pacificului. Cunoaște viața «uzinei de vise» de lângă Los Angeles. El este de părere că nu poți pricepe cazul Sharon Tate fără să cauți a înțelege mai întâi fenomenul «Hollywoodul astăzi».

Marea «uzină de mituri», de vise și de iluzii (mai puțin totuși de artă) cu cei peste 40 000 de salariați ai ei, a intrat din nou în criză. Nu mai în acest an 250 de filme, superproducții de tip

hollywoodian, au fost părăsite pe platouri de către producători; pe de altă parte, publicul nu mai merge la superproducțiile (care costă multe milioane de dolari și se bazează pe o montare amețitoare), pentru că preferă peliculele făcute cu bani puțini dar cu idei mai multe de către regizori independenți (aceștia fie că au părăsit Hollywoodul, fie că n-au de gând să calce vreodată prin el).

Cetatea filmului continuă totuși, paradoxal sau nu (paradoxal în ciuda evidențelor, neparadoxal pentru că filmul este un fel de nouă religie), continuă deci să exercite un miraj asupra acelor care speră să ajungă star-uri sau vedete, speră să se «lanseze» prin complicatele și adesea ucigă-

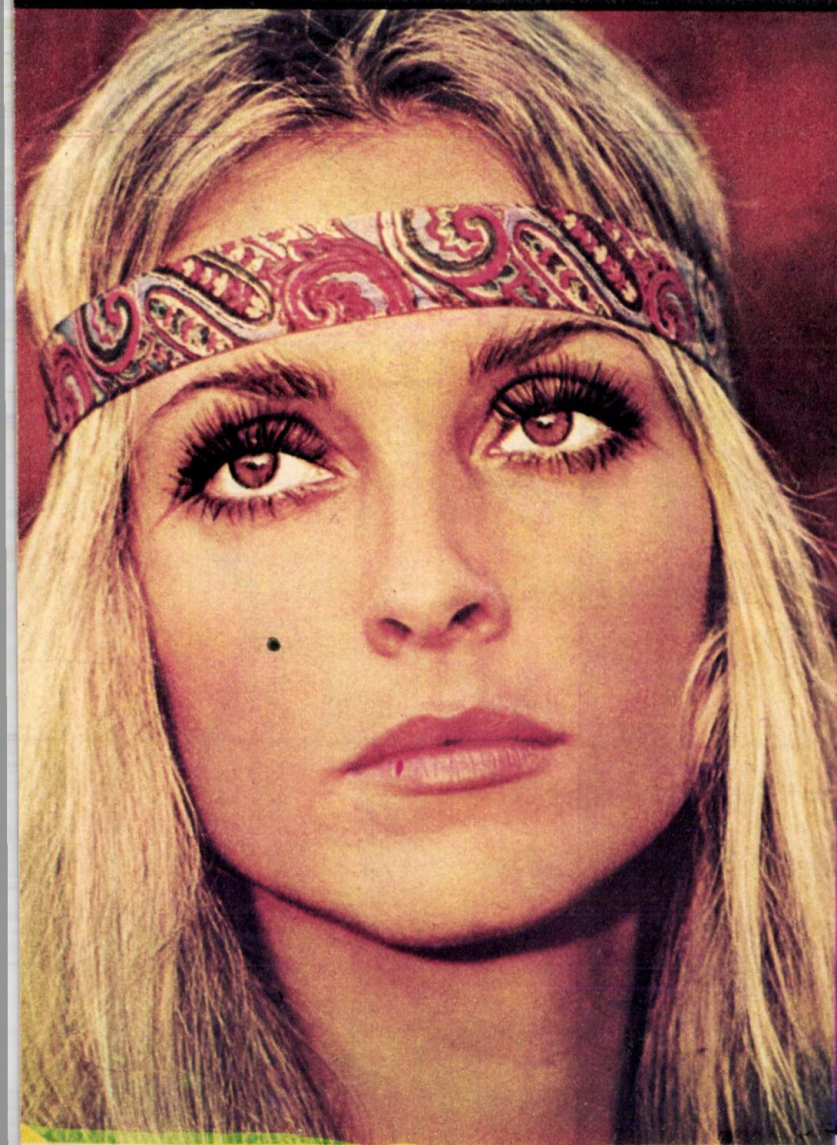
toarele lui mijloace. De la autostop pînă la avionul-jet se scurge continuu către Hollywood speranța și naivitatea în pelerinaje nesfîrșite. Din străfunduri de lume și din uitate așezări, pornind din cele mai obscure obirșii, se aștern la drumul lung și presărat de primejdii, tineri sau mai puțin tineri care vor să-și încerce norocul. Pentru că Hollywoodul este astăzi, și probabil va rămîne multă vreme, un fel de Mecca a filmului, chiar dacă Hollywoodul nu va mai fi decît un nume.

Viața în jurul acestei cetăți și de altfel în jurul întregului oraș de 3 000 000 locuitori care este Los-Angeles-ul (Hollywoodul fiind doar un cartier al acestuia) este foarte

expusă, căci el a ajuns acum al doilea oraș al Americii în ierarhia crimei. În decursul unui an, din 25 de oameni, unul cade victimă, fie omorului, fie jafului, fie violului «Paradisul» este frămîntat acum de probleme: producția de filme scade vertiginos, crește în schimb nemulțumirea. O mare de oameni fără căpătii cutreieră cartierele mărghiașe, bate colinele, își stabilește cite un centru magic, fie în cite o grotă de la începutul pustiului ce se întinde pînă spre Mexic, fie pe vreo plajă a Pacificului, cutreierînd ținutul într-un soi de nomadism fără boemă. Și pretutindeni, fără ca cineva să-și ia vreo precauție, fără să mai existe jena sau teama de sancțiuni administrative, se con-

...și un chip de o mare distincție...

...de pe care nu dispărea niciodată o umbră de tristețe...



sumă droguri așa cum pe alte meridiane ai consuma un pahar de vin.

Atmosfera pare a fi încărcată și faimosul cartier de pe Beverly-Hills, reședința mai tuturor marilor vedete, este ținta atracției dar și a unor speciale măsuri de pază polițienească. E primejdios, spune Vadim, să te plimbi pe jos fără să ai asupra ta cel puțin 50 de dolari și un motiv plauzibil. Maurice Chevalier, întrebându-l pe un polițist ce fel de motiv ar putea să avanseze ca să poată face de fapt o plimbare pe jos, i s-a recomandat... să plimbe un câine.

Lumea filmului trăiește într-un fel de ierarhie impusă de box-office. Porțile grele ale cotelor separă pe un ac-

tor de altul. Viața se scurge în caste, artificială și izolată: izolată și din pricina prejudecăților dar și de teamă. Cine îl frecventează pe Sinatra, de pildă, nu e primit în casa lui Marlon Brando sau a lui Paul Newman. De altfel, acești doi sînt disidenții cetății filmului, preferă locurile mai exotice și mai pure, cel de al doilea a pornit să facă film la New York. Alții — vedete, staruri sau steluțe — populează căile lactee ale marilor comete.

Ascensiunea drogului

Vadim crede că Sharon Tate ar putea fi victima unei răzbu-nări machiată în crimă colectivă sau rituală, dar iarăși se

simte obligat să se refere la ansamblu. Excesul de drog — spune el — a dus la violență.

Dar dacă acest consum, devenit azi cea mai mare plagă peste ocean, este aproape un fenomen de masă, pentru fiecare el are un alt substrat. Unii consumă droguri ca o formă de manifestare împotriva durității, a violenței lumii în care trăiesc și ca pe o modalitate de a se extrage prezentului; alții, din viciu și, în sfîrșit, unii, din inconștiență și prostie. Într-o cafenea de lângă Malibu, tot în California, și ca să-l citez din nou pe Vadim, regizorul francez a putut întîlni tineri care fumeau într-o seară marijuana fără să schițeze un gest de a se ascunde, fără să aibă mă-

car conștiința actului nociv pe care-l săvîrșeau. Erau niște tineri fermieri care a doua zi dimineața, devreme, aveau să pornească la munca cîmpului.

Se întîmplă astăzi cu drogurile ceea ce s-a întîmplat în vremea prohibiției cu alcoolul: cu cît e mai aprig combătut, cu atît se propagă mai mult.

De fapt, atitudinea cetățeanului față de sine și față de colectivitate este mai mult o problemă de educație civică, deși simptomele ei de astăzi par să indice mai de grabă o criză de civilizație.

A cui victimă a fost Sharon Tate? Poate că totul a concurred să facă din ea ținta unor forțe tenebroase ce s-au polarizat.

...și care uneori lua expresia groazei.



Cu sînge rece

Truman Capote a petrecut cinci ani din viață ca să studieze din punct de vedere criminalistic și să obțină «în direct» mărturii exemplare, pentru ca apoi să ofere omenirii o analiză lucidă a lumii, romanul — anchetă al unui scriitor care a vegheat și a ascultat destăinuirile unor criminali vinovați de a fi suprimat pe un fermier cu toată familia lui (într-un lanț de alte crime) — romanul «Cu sînge rece». A fost un imens succes, dar nimeni n-a afirmat că succesul a fost doar literar. Apariția lui a fost considerată un moment de luare de conștiință, un moment de meditație în fața

unei prăpăstii în care ar putea să se prăbușească o lume.

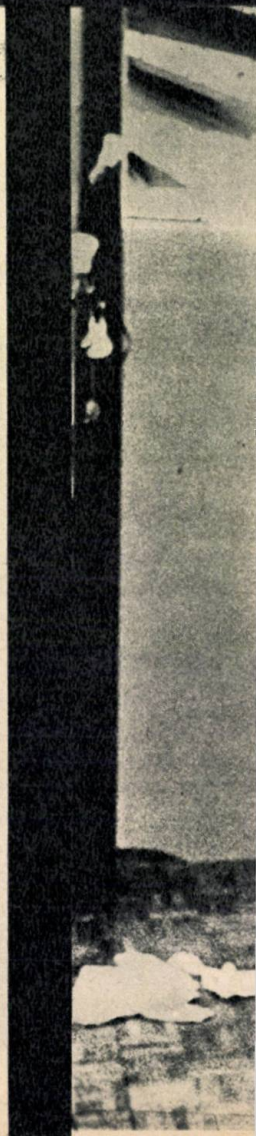
Capote emite o ipoteză foarte cutezătoare, bine construită și argumentată, și pînă acum, una dintre cele mai plauzibile. Este vorba mai întîi de un alt flagel care a stat la baza actului criminal: *paranoia* (cauzele care ar fi determinat apariția ei la criminalul în cauză pot fi eventual aceleași ca și cele citate de Vadim. Toate la un loc, sau poate numai una, constituie cu siguranță punctul de pornire al oricărei investigații: *excesul de drog*).

Scriitorul imaginează un adevărat scenariu al acestei crime: nu ar fi vorba de o bandă, ci doar de un criminal, de un făptaș. El nu ar fi un străin, ci un cunoscut,

poate chiar un obișnuit al casei și al prietenilor lui Sharon Tate și Polanski, Frycovsky, Abigail Forger și Jay Sebring. El ar fi fost invitat la aceeași serată amicală în vila de la Bel-Air. La un moment al serii, iritat, jignit de ceva (și mai ales de o anumită persoană, căci Truman Capote consideră că una singură din toți cei de față putea face preocuparea centrală a criminalului), stîrnit de vreo întîmplare lipsită probabil de orice semnificație pentru ceilalți, el a părăsit locul, s-a întors acasă, s-a înarmat cu un pistol și un pumnal, s-a întors la vila Polanski, a tăiat firele de telefon, a sunat la ușă, l-a răpus pe cel care i-a deschis; în aceea clipă a apărut o mașină în

care se afla un prieten al celor din casă, venit probabil întîmplător ca să se asocieze petrecerii celorlalți. Este vorba de Steve Parent, al cărui cadavru a fost găsit pe peluza din fața intrării (cînd a văzut mașina acestuia intrînd, criminalul s-a apropiat de portieră și l-a invitat să iasă; victima, evident, nu bănuia nimic, așa încît criminalul l-a doborît cu pumnalul fără să i se opună vreo rezistență); a intrat apoi în casă și i-a găsit la masă pe Frycovsky și pe Jay Sebring care ședeau la un pahar de whisky; sub amenințarea revolverului l-a trimis pe unul din ei să le aducă pe Sharon Tate și pe prietena ei, Abigail Forger, care urcaseră în dormitoare (este și explicația pentru care

Părăsea aerul trist doar pentru zîmbetul fotogenic...



una din victime era în cămașa de noapte, iar cealaltă goală, cămașa de noapte fiindu-i smulșă de asasin, atunci când a legat-o cu frînghia de trupul lui Sebring. L-a răpus apoi pe ultimul martor al scenei, după care, muindu-și degetul în singele uneia dintre victime (dar cu grija de a nu lăsa urmele amprentelor sale) a scris pe zid cuvîntul «porci».

Așa s-ar fi petrecut, susține Truman Capote, crima colectivă, în care, de fapt, unul singur din cei de față stîrnise paranoia ce zăcea în stare latentă la ucigaș. După aceea, și potrivit aceleiași viziuni a lui Capote, ucigașul s-ar fi dus acasă și probabil a dormit două zile și două nopți, iar astăzi când se aude de această crimă, i se pare fie că a citit

un roman polițist, fie că a văzut undeva un film polițist cu subiectul ăsta.

lovitura de teatru

Casa soților Polanski avea un paznic, a cărui locuință se afla lîngă intrarea principală a parcului clădirii. Paznicul, (în vîrstă de numai 20 de ani), ca orice paznic atunci cînd se făptuiește ceva, dormea profund. Gurile rele spun că dormea atît de adînc, atît de despărțit de cele lumesti și atît de departe de pămînt, cum numai drogul poate s-o facă. Paznicul s-a trezit cînd a început să se

scrie istoria acestei crime, cînd a venit adică poliția. (poliția primește instrucțiuni de la o fostă mare vedetă a Hollywoodului, care în filmele western împărțea dreptatea și pumnii într-un ritm trepidant: actorul Ronald Regan, guvernatorul Californiei). Cum era și de așteptat, poliția l-a arestat pe loc, fiind cel mai la îndemînă lucru pe care-l putea face, deoarece paznicul nu auzise nici o mișcare, nici o împușcătură, nici o bruscare, nici un pocnet de ușă. Dar după ce l-a condus la sediul ei, poliția a trebuit să-l pună în libertate pentru lipsă de probe evidente. Paznicul s-a simțit jignit și a reacționat, probabil sub imboldul altor forțe care exploatează spectaculos și

fructuos asemenea întîmplări, și a introdus o acțiune în tribunal, constituindu-se parte civilă lezată și cerînd despăgubiri de peste un milion de dolari.

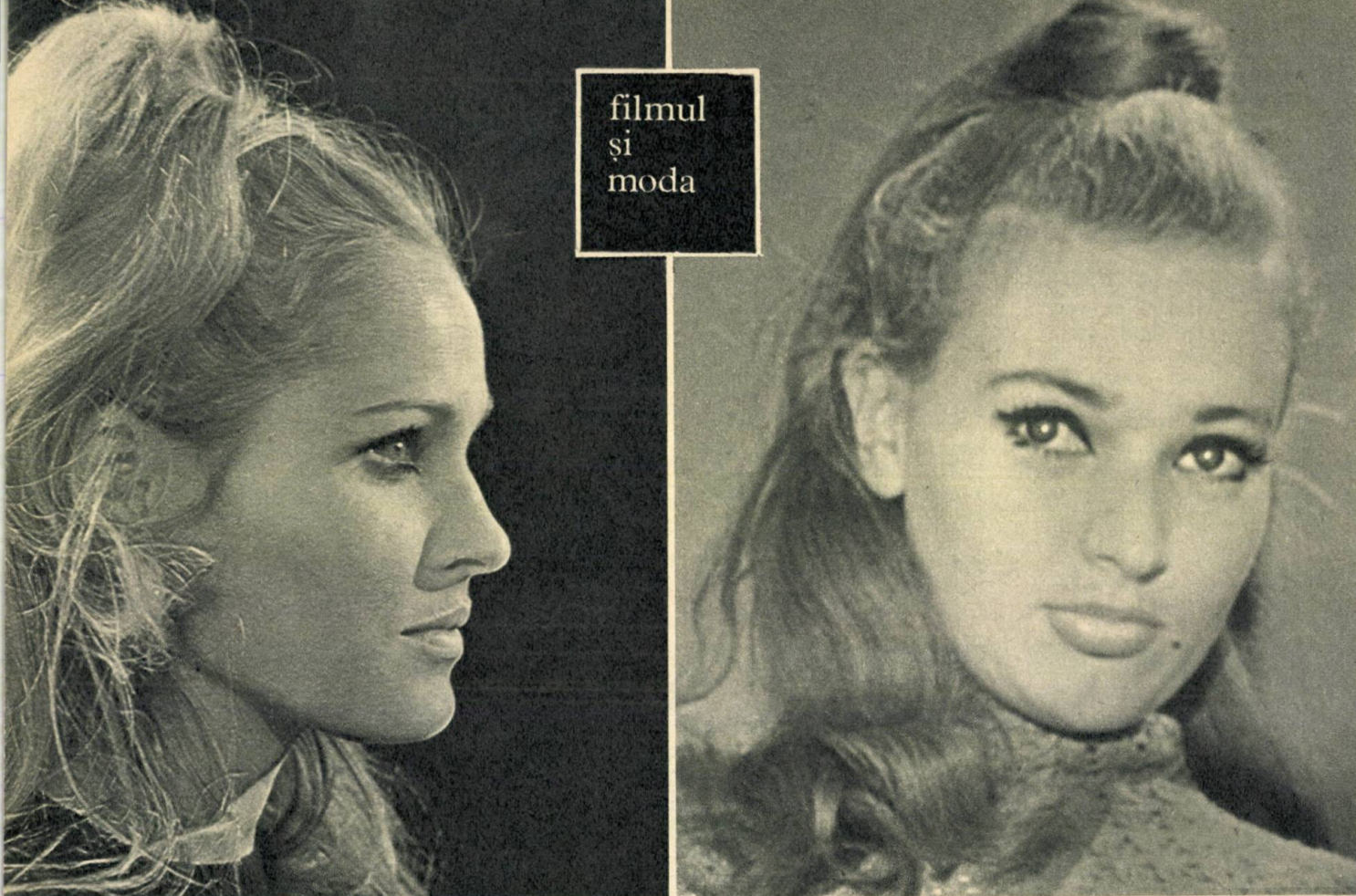
Este ultimul episod, devenit public, al unei întîmplări atît de macabre, cum credeam că numai în filme se poate vedea și asupra căreia planează un nesfîrșit mister. Deocamdată poliția își dovedește agilitatea în a sări de pe o pantă a cercetărilor pe alta, pentru a se declara dezamăgită de ceea ce făcuse pînă atunci. Este singura latură mai comică a afacerii. Restul este învăluit într-o nesfîrșită tristețe.

Mircea ALEXANDRESCU

În ochi se citește îngrijorarea viitoarei mame...

Sharon Tate avusese spectrul morții încă în «Balul vampirilor»





filmul
și
moda

O pieptănătură pentru un cap de vedetă

...și pentru fiecare zi.

CA-N VIAȚĂ, CA-N FILME

*În sălile obscure ale cinematografeilor
are loc o operație magică:
se fabrică felul nostru de a arăta
peste foarte puțină vreme.*

Eстетismul lui Oscar Wilde a produs năstrușnică idee că nu arta copiază natura, ci dimpotrivă, natura copiază arta. Altfel zis, peisajele încep să semene maeștrilor, oamenii cu personajele de roman, toată societatea secolului XIX a ieșit din capul autorului «Comediei umane». Wilde nu știa că descoperirea cinematografului va prefăce această butadă într-o profecție. Cine nu bagă de seamă azi că lumea se piaptână, se îmbracă, se poartă «ca-n filme»? Cinematograful provoacă pe o scară uriașă, continentală, proliferarea chiar și a fizionomiilor stelelor sale. Viața se umple brusc și succesiv cu copiii lor. Pe stradă ne ciocnim de «brigitte» și «kursule», după cum după război întâlneam reluat în serie chipul Alidei Vali. Orice june, care avea ambiții de cuceritor, se străduia odată să semene cu Rudolph Valentino; azi îl imită pe Belmondo sau pe Delon.

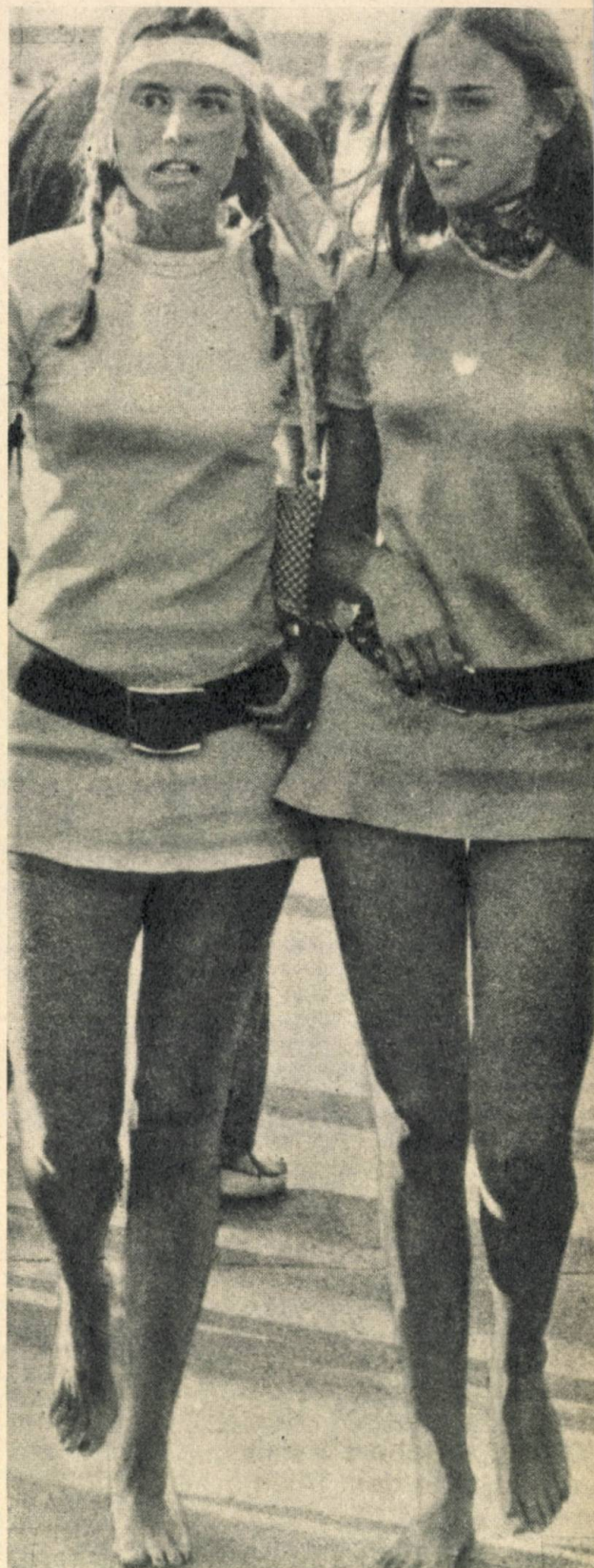
Obiectele se nasc și mor

E neîndoios că cinematograful dictează *moda*. Dar ce înseamnă aceasta decât înfățișarea pe care o ia realitatea. În sălile obscure ale cinematografelor are loc o stranie operație magică: se fabrică felul nostru de a arăta peste foarte puțină vreme. Dar să nu împing lucrurile prea departe. Să rămânem la simplul fenomen al *modei*, cu tot ce implică el ca act social.

Se știe că numeroși factori acționează în direcția provocării și întreținerii lui. Industria vestimentară are interesul ca produsele ei să se consume, să fie mereu înlocuite cu altele noi. Mobilele, automobilele, dar ce spun, pînă și brichetele se cer schimbate înainte de a se uza. Din rațiuni comerciale, societatea modernă silește lucrurile să treacă prin vîrstele omenești. Obiectele se nasc și muereau; ele nu cunoșteau o tinerețe și o bătrînețe; moda le obligă să o aibă într-un chip foarte marcat. De ce însă



Mini-fusta, mai întii o sfidare (B.B.)



...apoi un obicei al străzi



O degajare à la Belmondo



...sau à la Cornel Fugaru

cinematograful izbutește mai mult ca oricare alte mijloace (reclame, magazine ilustrate, vitrine, expoziții) să creeze acest sentiment public? Căuza mi se pare a rezida în însăși natura dublă și misterioasă a filmului. El dă în același timp senzația realității nemijlocite și a visului. Modelele care prezintă creațiile noi ale unei case, capătă fatal, trimise să se plimbe prin oraș, o alură excentrică, extravagantă. Lu-

mea le privește cu curiozitate, dar nu se simte îndemnată să le imite neapărat. Într-o vitrină manechinele își păstrează un aer insolit. Ați observat că tocmai spre a îndepărta acest sentiment, publicitatea modernă caută să se însereze în viața cotidiană. Vitrinele se populează cu obiecte familiare, vor să reconstituie o ambianță cunoscută, în care modelul nou să demonstreze că se mișcă natural. Așa se

fac și cele mai multe reclame în ziare și reviste. O nouă pieptănătură, un alt stil de fustă, o linie inedită a tocurilor la pantofi apare prezentată în cadrul realităților zilnice. Purtătoarea de mini-jupe aduce la semnat, ca secretară, corespondența. Duduia cu părul în coadă de cal pregătește un dejun la iarbă verde. Tânărul într-un scampolo de croială nouă pleacă să joace tenis, ș.a.m.d.

Loretta Young, o jalnică provincială

Pe ecranul cinematografic, această ambianță integrată capătă o viață efectivă. Spectatorului, efectele model, sub toate manifestările ei, îi apar ca date curente ale realității contemporane. Cum magia starurilor stîrnește o inconștientă, dar foarte puternică dorință de identificare, senzația excentricității dispa-



Ce se va întâmpla cu acest stil, mine? (Lisa Gastoni)



...poate va fi adoptat de fiecare.

re aproape complet și gustul imitației îi ia locul. Moda nu mai e asimilată mental, cum se întâmplă atunci când privim reclamele sau pozele magazinelor ilustrate, ci visceral, în străfundurile ființei.

Se petrece totodată și un alt proces, care cred că are urmări tot atât de puternice. Imaginile de pe ecran, spunem, dau o senzație extraordinară a realității înconjurătoare; dar ele sînt recu-

noscute, paradoxal, și ca proiecțiile viselor și dorințelor noastre secrete. Universul lor e cel în care am voi să trăim. El ne apare teribil de real și în egală măsură ideal. Moda are iarăși numai de cîștigat din această situație. Însăși etimologia cuvîntului ne-o arată. Ce-și propune ea, dacă nu să ne dea modele, iar cinematograful o ajută să-și realizeze țelurile.

Ajunși aici, am atins o pro-

blemă dureroasă. Cinematograful face cu moda un fel de pact diabolic. Cît primește va plăti. Moda îi dă cinematografului o putere pe care nu o au celelalte arte, dar ea îl devorează.

Dintr-un asemenea pact rezultă viața efemeră a filmului. Operele cinematografice se demodează cu o viteză înspăimîntătoare. În cîțiva ani spectatorul nu mai suportă să vadă pe ecran divele sale în

rochii lungi sau prezentînd pantofi cu un anumit fel de toc. Loretta Young îi pare o jalnică provincială. Chiar irezistibilă Marlène, cam ridiculă cu «boa»-ul ei nelipsit. Ce a fost ieri expresia idealului capătă peste noapte un aer fanat.

În arhive, visele noastre devenite realitate, se păstrează sub formă de vestigii dezolante.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

*Sărutul ca
un punct roz
pe i-ul verbului*

„A IUBI“



«În copilăria mea, totul era foarte clar :
cînd cei doi se sărutau
însemna că filmul e gata,
se va face lumină și ne vom duce acasă.
Astăzi însă»...

viața
modernă

Mai țineți minte? În copilăria filmului se consumau tragedii sfișietoare în care, fie că partenerii erau de acord, fie că Ea era numai victima unei brute setoase de trupul ei fraged, sărutul devenea o foarte complicată figură de gimnastică, un exercițiu de cambrare și fandare, demn de twistul de mai târziu. O! Ea purta o rochie simplă și o bonetică peste părul ei blond și cîrlionțat sau, dimpotrivă, o rochie neagră foarte decoltată și o diademă în părul ei blond și cîrlionțat și cădea ca lovită în moalele capului în brațele iubitului ei, sau se zbătea ca un copac în furtună în ghearele agresorului...

Mai încolo, în copilăria mea, totul era foarte clar: cînd cei doi se sărutau, însemna că filmul e gata, că se va face lumină și ne vom duce acasă.

«Un sărut, tic-tac, a trecut»

O, frumoasele filme, cu scheme abia modulate, în care El și Ea se cunoșteau, se-ndrăgosteau, se certau, se-mpăcau, o, sărut ornamental, gest obligat al happy-end-ului, unde ești? Vioaie, șugubețe, drăgălașe Lillian Harvey, Anny Ondra, Franziska Gal, unde sînteți?

Și a venit tinerețea filmului și au început problemele: sărutul nu mai încheia povestea, ci abia o prevestea, povestea începea cel mai adesea după sărut, iar acest sărut nu prezenta nici o garanție. O dată iese din convenție — convenție dictată mai mult de elementaritatea procedeelor și de rutina comercială — săruturile au devenit mai reale și, prin aceasta, memorabile.

Vă amintiți, desigur, nu numai sărutul cu care Prințul o trezește din letargie pe Alba-ca-zăpada ci, de pildă, de primul sărut dintre Leslie Howard și Ingrid Bergman în «Intermezzo»: cei doi, ieșind de la concert



Dezinvoltură și o picantă agresivitate... (Sylva Koscina și Richard Johnson)

opriți pe un pod, privind în noapte apa scînteietoare (răsună muzica lui Sinding) și, în sfîrșit, umbrele lor, numai umbrele capetelor lor, amestecîndu-se pe suprafața mișcătoare a apei.

Sau, mai demult, în «Avangarda eroică» (sau «de sacrificiu», nu mai știu exact), o văd și acum pe Jean Arthur sărutîndu-l pe flegmaticul și rezervatul Gary Cooper care, după fiecare sărut își ștergea buzele cu dosul palmei — și apoi, tot ea, sărutîndu-l pe buzele lui reci de moarte și spunîndu-i, plîngînd că, iată, acum nu-și mai poate șterge sărutul de pe gură.

Și au mai fost săruturi-pedeapsă, sau săruturi-farsă, ca acelea pe care Claudette Colbert i le dă tot lui Gary Cooper, după ce mîncase ceapă în «A 8-a nevastă a lui Barbă-albastră».

Și au fost săruturi măsurate după durată, cînd foarfecele puritan al cenzurii americane se simțea obligat să intervină.

Sărutul-idee

În sfîrșit, cinematograful ajuns la vîrsta lui matură, exercitîndu-se asupra realității cu forța creatoare a ma-

rilor personalități, prin ochii lor vizionari, feroci și sublimi, a intrat tot mai adînc în complicatul, cu adevărat exoticul ținut al dragostei, cunoscut de noi toți și necunoscut nouă în veci, ținutul vrăjit, atît de la îndemînă și de neatinș, cu capcane și miracole, ținutul luptei coplesitoare pe care o duc două ființe pentru a se putea strînge în brațe fără să se omoare.

Și atunci, sărutul n-a mai fost nici figură de jiu-jitsu, nici floare la urechea unei receptivități ușuratică, ci un moment al acestei lupte, un moment de izbîndă sau de atac, de armistițiu sau de strategie, de spaimă sau de speranță, de tensiune sau de



Acum 30 de ani sărutul
era însă o prelungă privire...
(Vivien Leigh și Clark Gable)



...o tandră îmbrățișare...
(Ingrid Bergman
Humphrey Bogart)



...și un nostalgic abandon
(Loretta Young și
Robert Young)

predare, un gest inserat în suita gesturilor de luptă ale iubirii.

Țineți minte sărutul, ca un balet extatic din «Aventura» lui Antonioni, acea visătoare și pătimașă rotire de planete a protagoniștilor pe elipsa ineluctabilă a sentimentelor?

Desigur, paralel cu metamorfozele lui stelare, sărutul a suferit și o degradare în filmele sexualiste, de exhibiționism și senzație, una din expresiile exasperate ale societății de consum. Sărutul este înfrânt în competiția cu detalierea anatomico-obscenă a actului fizic integral, act văduvit de nostalgie și de orice intruziune a afectelor.

Dar, firește, etapele acestea nu au fost niciodată net demarcate, nici nu s-au dislocat vreodată total și sărutările în nuanțele lor infinite au continuat și continuă să coexiste, de la sărutul «ca un punct roz pe i-ul verbului a iubi», cum spunea Rostand, la sărutul superficial și lejer: «un sărut, tic-tac, a trecut» și pînă la — de ce nu? — sărutul-idee.

Oricît l-ar determina moravurile, mentalitățile sau concepțiile artistice, sărutul își păstrează aureola, străbătînd, tot atît de fascinant ca luna, spectaculosul cer al dragostei.

Nina CASSIAN

vi ața
modernă

TREI VEDETE



Foto: Rank Organisation

Diracția: celebritatea (Sylva Koscina)

KOSCINA 75 de roluri

Studentă în matematici, apoi în drept, își schimbă pentru a treia și ultima oară profesia, alegând direcția: celebritate. După debutul cu

Pietro Germi, Koscina învață cum să fie actriță de la Blasetti, Fellini, Ralph Thomas, Abel Gance și Robert Siodmak, al cărui film, «Căderea Romei», a adus-o și pe platourile de la Bufta. Astăzi, după 13 ani de carieră, are în filmografia ei nu mai puțin de 75 de roluri și mult prea mulți admiratori pentru a putea fi numărați.

CIURSINA Eroină a lui Șolohov

Un debut în care a pus tot tumultul, răzvrătirea și toate paradoxurile eroinei lui Șolohov din «Poveste de pe Don». Un debut care ar fi putut eclipsa rolurile următoare. Dar Ludmila Ciursina a continuat să dăruie temperamentul ei artistic, exprimat printr-un joc direct, fără compromisuri, unei suite de portrete feminine inspirate din literatură, printre care să amintim numai de romanul «Substantivul pîine» al lui Mihail Alekseev, după care a fost făcut filmul «Juravuşka», și de best-seller-ul Lidiei Seifulina, «Virineia». Astăzi, la 10 ani după ce a absolvit Școala de artă dramatică și după ce a făcut ucenicia scenei la teatrul Vahtangov. Ludmila este și una dintre primele vedete ale ecranului sovietic. Publicul nostru s-a întâlnit cu sensibilitatea ei năvalnică în filmele «Poveste de pe Don», «Primăvara pe Oder» și, foarte recent, în «Virineia».



Foto: Lenfilm

Fără compromisuri (L. Ciursina)

și o debutantă



Un început de răsunet (Mylène Demongeot)

DEMONGEOT Vrăjitoarea din Salem

lubește jazz-ul modern, literatura lui Faulkner și a lui Marcel Aymé, vorbește curent englezește... Dar nu toate acestea au făcut din ea o vedetă. Mai întâi cover-girl, Mylène Demongeot a devenit cunoscută în Franța, Suedia, Danemarca, Anglia, până când, întâlnind într-o zi privirile regizorului Raymond

Rouleau s-a metamorfozat în Abigail-vrăjitoarea din Salem. Partenerii ei de debut au fost Simone Signoret și Yves Montand. Un început de răsunet, fortificat de cursuri de artă dramatică, au făcut în numai câțiva ani din Mylène Demongeot unul din primele nume ale ecranului francez.

FERRARE Adolescenta imposibilă

Cristina Ferrare nu putea bănuși că primii pași de dans, învățați de la șase ani, o vor duce atât de departe. A fost manechin pentru cele mai mari reviste de modă americane, cover-girl și polisportivă. Motocicleta sau calul, terenul de golf sau masa de ping-pong, skiul pe apă sau pe zăpadă îi erau toate atât de familiare. Avea 16 ani când un producător de la 20—th Century Fox o remarcă și semnă cu ea un contract.

Până la primul rol va trece însă un an, timp în care Cristina Ferrare urmează cursurile de artă dramatică ale studioului cu Frances Klamm, care de-a lungul anilor a fost profesoara lui Shirley Temple, Linda Darnell, Nathalie Wood, Roddy McDowall și a multor alora. La premiera primului ei film, «Ani imposibili», regizat de Michael Gordon, în care a avut ca partener pe David Niven, Cristina avea numai 18 ani.

18 ani! (Cristina Ferrare)



condiția
succesului

Există actori «cu o mie de fețe».

Există actorul «mereu la fel».

Există actorul «un spectacol în sine».

CUM SE NASTE O VEDETĂ

Noțiunea mi se pare derutant de elastică, neînchipuit de încăpătoare. Dacă definim primitiv vedeta, ca pe un nume a cărui simplă prezență pe generic atrage în chip magic spectatorii din sala de cinema, constatăm: vedete sînt Ingrid Bergman și Sarita Montiel, și Burt Lancaster și Elvis Presley, vedete sînt și Simone Signoret și Brigitte Bardot, și sir Laurence Olivier, director de teatru național, și Jean-Louis Barrault, animator, personalitate culturală marcantă. Vedetă — nemuritorul Chaplin, vedete de asemenea Fernandel ori Louis de Funès; vedete-artiști și vedete care-și exploatează fizionomia și trupul, vedete capabile să joace cu aceeași strălucire exuberanta comedie muzicală și complicata dramă psihologică (ca Audrey Hepburn, Peter O'Toole, Shirley Mac Laine) sau vedetele unui singur gen de pelicule, cum e, să zicem, western-ul. Sînt vedete cu filmografii care numără zeci de pelicule de cele mai diverse calibre, iar altele care-și aleg cu cea mai mare exigență scenariile, rolurile, regizorii.

Imprudentă încercare să manevrăm o categorie atât de vagă și încă mai imprudent să încercăm clasificări. La urma urmelor, sînt tot atîtea specii de vedete, cîte vedete sînt.

Vedeta-poliedru

Una din aproximările cele mai frecvente — banale în literatura temei — împarte numele răsunătoare ale ecranului în două mari categorii: actorii «cu o mie de fețe», care se transformă, întruchipînd cele mai felurite caractere, și actorii care dau viață unui tip fix, pe care-l poartă dintr-un film într-altul aproape neschimbat. Disocierea aceasta schematică îmi pare a fi nu numai ușuratică, ci chiar de-a dreptul periculoasă: prin repetare, ea dă putere de axiomă unei judecăți superficiale, nedrepte, care se întemeiază pe o neînțelegere adîncă a condiției actorului și pe o iritantă miopie critică.

Personajul «mereu același» e cel mai adesea o înfinitate de variații pe o temă dată, variații realizate — fiindcă nu se poate altfel — cu înfinită măiestrie, cu înfinit meșteșug, prin «descoperiri» succesive, din ce în ce mai profunde, mai subtile, ale caracterului investigat.

Nu-mi amintesc să fi văzut vreodată chipul lui Jean Gabin machiat. Firește. Jean Gabin e «mereu același», cu masivitatea lui blajină, disprețuitoare, cu uimirile lui batjocoritoare, cu înțelepciunea lui telurică, puțin greoaie și netulburarea lui incisivă. E mereu același... în industriașul distins și glacial din «Marile familii», în camionagiul resemnat și șters din «Oameni fără importanță», în seducătorul plin de idei din «French-cancan», în escrocul obosit din «Melodie la subsol»... Ce se petrece cu acest actor paradoxal, care se face crezut pe deplin în atâtea diverse ipostaze fără ca, aparent, să se schimbe cituși de puțin? Ce se ciunește, ce se retează din personalitatea lui, ce se adaugă, pentru a-l preface din Jean Gabin în atîția alții, fără nici un artificiu exterior?

Mă simt tentat să ofer, dinainte știută, cheia: se replămădește felul de a gândi, felul de a privi, cu ochi mereu proaspăt și reacții mereu noi, chiar dacă se păstrează neatinată, ușor de recunoscut, maniera. Atîta doar: monotonia mijloacelor e înșelătoare, poate în asta constă secretul fascinației încă nesținse pe care o exercită actorul.

Vedeta-schemă

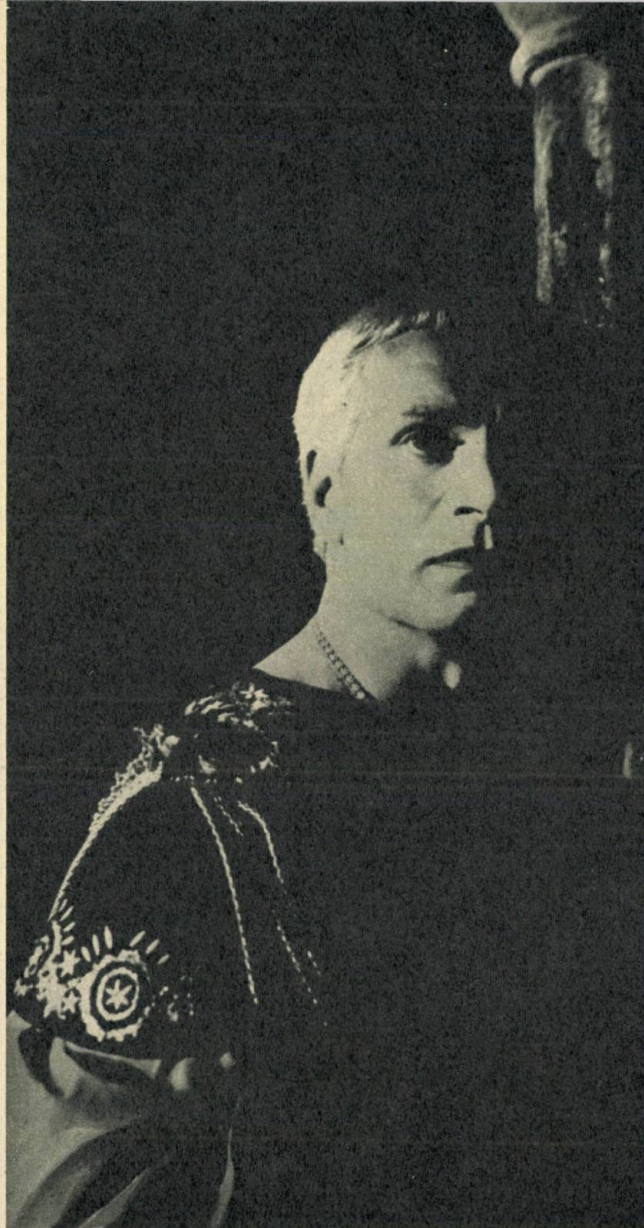
Dar Heinz Rühmann, cel pe care-l revedem jucînd veșnic aceeași figură convențional pozitivă, de fiecare dată cu cîte un tic verbal; de fiecare dată cu nelipsitele bonmot-uri bine țintite? Tipul lui, făcut din bonomie și cumsecădenie îndîrjită, din inteligență scăpărătoare și tabieturi, din omenie și umor, nu-i «mereu același»? Și totuși cîtă măiestrie! Oh, cîtă măiestrie și cîtă forță sînt distilate



Vedeta spectacol: Sophia Loren

Vedeta cu o mie de fețe: Shirley Mac Laine





Vedeta aristocrată: Sir Laurence Olivier

în această «schemă»!

Hotărât lucru: de la o anumită înălțime a calității actricești în sus începe să fie tot una dacă ni s-a oferit un scenariu-unicat într-o regie magistrală sau regizorul-artizan ne-a purtat într-o lume de papier-maché, dacă am urmărit un subiect răzbătut și previzibil și am asistat la uragane în ibric. Sînt încredințat că există o zonă estetică în care culmile celei de-a șaptea arte se învecinează de necrezut cu secvențe din cele mai obișnuite povești pe celuloid, unde dansul lui Zorba stă alături de petrecerea din

Ivan cel groaznic, monologul lui Montgomery Clift din «Procesul de la Nürnberg» lingă bătaia pe gheață («Alexandr Nevski»).

Pesemne că vedetă este artistul care asigură acoperire în aur sentimentalității populare, dornică să-și recunoască mereu, înduioșându-se, idoli.

Dar actorul proteic, care schimbă vîrstele, perucile, glasul, mersul, pe care nu-l dibuim imediat îndărătul măștilor?

Urmăriți în ce fel se leagă una de alta cele cîteva zeci de eroine interpretate de Bette Davis. Veți putea stabili în-



Vedeta anti-spectacol: Annie Girardot

rudiri, filiații între cele mai opuse dintre ființele pe care le-a jucat. De necrezut: actrița e de o constanță năucitoare. Aceeași luciditate sfredelitoare, aceeași independență neîncovoiată a spiritului, aceeași feminitate capricioasă și ascunsă, închisă, aceleași rupturi colerice, aceeași lacrimă, patetică cu zgîrcenie și răutate, aceeași bunătate, chibzuită chiar în cea mai dezarmantă melodramă, același creier, același creier, același creier...

Bette Davis studiază un caracter și de înfățișările diferite are nevoie pentru a

putea rămîne ea însăși. În sensul acesta, fraza «Bette Davis este ea singură un cinematograf întreg» e de două ori adevărată.

Vedeta neglijată

Cineaștii noștri sînt din cale-afară de risipitori cu talentul vedetelor: de două sau trei ori a fost invitată Leopoldina Bălănuță, după afirmarea ei pe scenă, să împrumute unor siluete de carton onduleațiile grave, melodioase ale glasului ei, dar nu s-a găsit loc pe ecran pentru dramatismul ei dens, teribil și pur.



Vedeta în stadiu de materie primă: Margareta Pogonat

Singură «Pădurea spînzuraților» i-a oferit lui Rebengiuc un rol pe măsură (care într-adevăr nu se putea lipsi de tinerețea lui agresivă, de timbrul lui metalic, de seriozitatea lui tensionată și dură); prezența impresionantă a Anei Szeles în aceeași «Pădure a spînzuraților» s-a diluat blond și clorotic în filmele următoare.

La cîte începuturi pline de promisiuni n-am asistat, făgăduințe despre care azi nu mai putem vorbi decît cu anume umor și maliție (trebuie să înșir numele?!).

Morala: nu orice vlăjgan

neisprăvit e un Marlon Brando, nu orice inocență rimelată, o Claudia Cardinale.

Ce bucurie exultantă a încercat critica noastră la debutul cutare sau cutare lipsit de semnificație, în vreme ce nu apăreau pe ecran actrite pe care le redescoperim acum uimiți și cu muștrări de cuget — Margareta Pogonat, bunăoară. Dar Rodica Tapalagă, dar Liliana Tomescu de ce nu mai joacă film?

Vedete? Avem și avem din belșug. Dar nu se scrie și nu se filmează pentru ele, așa cum au făcut-o Antonioni pen-



Vedeta posibilă: Victor Rebengiuc

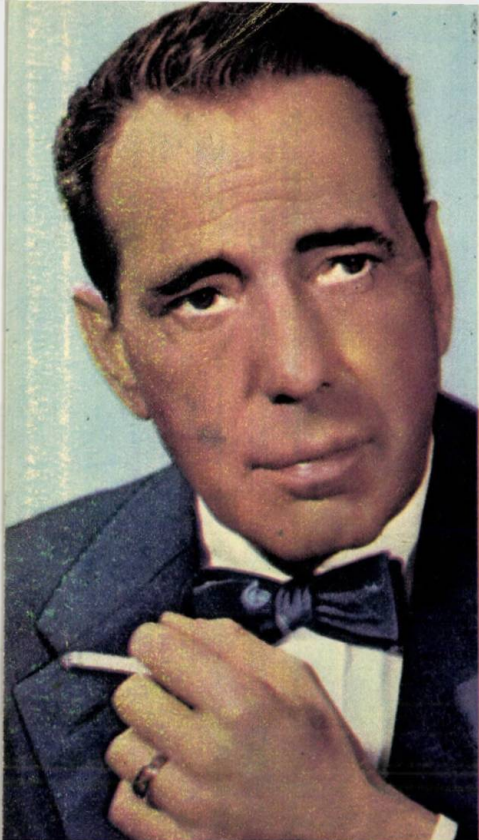
tru Monica Vitti, Fellini pentru Giulietta Masina, Godard pentru Belmondo...

Poate că n-ar strica patru-cinci filme obișnuite, cu buget redus, cu roluri scrise anume pentru Irina Petrescu, pentru Dan Nuțu, pentru Victor Rebengiuc, pentru Dana Comnea pentru Iurie Darie,

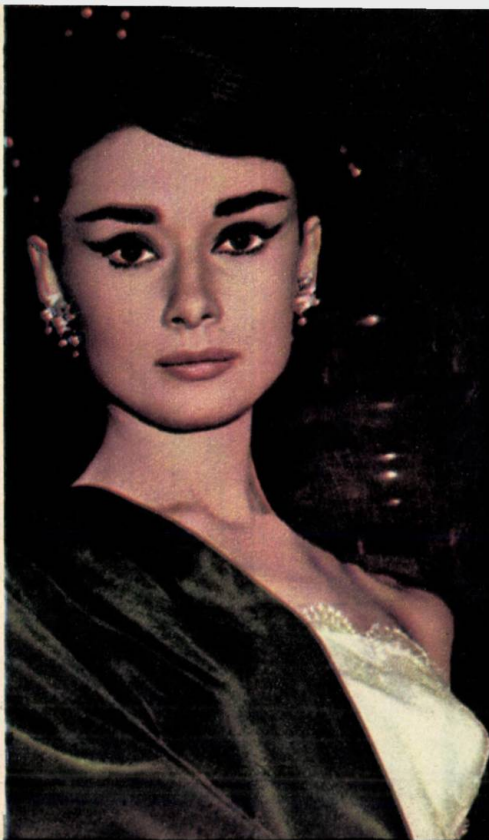
Vedeta nu se poate naște cînd filmul nu este pus în slujba actorului, cînd același rol (s-a scris despre asta) ar putea fi jucat tot atît de bine de doisprezece actori diferiți, ca și cînd aceștia ar fi piese interșanjabile.

Și poate că... poate că... nu ne-ar strica — antidot față de epidemia de personalitate regizorală, față de nostalgia filmului de autor, față de goana diletantă după noi modalități, față de metaforita și onirita, godarita, resnais-ita cinematografică... — vreo patru-cinci regizori din spița hulită a bunilor meseriași, care confecționează narațiuni coerente, fie ele și oneste melodrame, pentru a pune în valoare și a lăsa să vorbească, sincer nestingherit, Actorul. De ce nu? VEDETA.

Gh. MILETINEANU



Humphrey Bogart,
un erou al eșecului



Audrey Hepburn,
o spontaneitate cerebrală



Michèle Morgan,
o feminitate inteligentă

UNDE ESTI, „ACTOR-İNTELECTUAL”?

condiția
actorului

*Lee Strasberg :
«un actor de cinema
n-are nevoie
să fie un intelectual».
Așa să fie?*

Unii contestă existența speciei ca atare, alții văd în «actorul-intelectual» doar o noțiune ce seamănă vrabă și nedreptate în rîndul actorilor, iar cei mai răi dintre răi susțin că al doilea cuvînt se pulverizează imediat ce-l așezăm lingă primul.

Tubul de vopsea?

Mărturisesc că odată, cînd am vrut să mă lămuresc ce semnifică această denumire, o categorie distinctivă — cum ar fi «cuceritorul», «vampa», etc. — m-am speriat de niște voci și am dat înapoi. Le aud și acum dar nu le mai iau chiar în serios. Ascult cu sînge rece ce spune Hitchcock, cum că actorii ar fi o «cireadă» (să mai căutăm intelectualul?) sau von Sternberg — după care interpretul nu este altceva decît «un tub de vopsea cu care

smîngălești o plîză»; nu mă mai înspăimîntă nici vorbele lui Bresson pentru care actorul este un fel de monstru ce «nu-i dă voie să intre în propriul lui film», nici teoriile lui Krakauer și Gordon Craig despre «materialul brut» și «super-marionete». Mai mult decît atît. Rămîn neclintită chiar și în fața năucitoarei fraze a unuia dintre cei mai mari plăsmuitori de actori din lume, Lee Strasberg: «În general, lumea are o părere destul de falsă despre meseria de actor. Un actor de cinema n-are nevoie să fie un intelectual».

Greutatea cu care ne încumetăm să statornicim o mare familie a actorilor așa-numiți intelectuali — cînd ni se cere să o facem, abia culegem cîteva nume — cred că se trage dintr-o citire și înțelegere somnoroasă a unor cuvinte ca cele ale

lui Strasberg. Cum se explică însă paradoxala ușurință cu care, de la o vreme, aruncăm în dreapta și în stînga calificări de felul «interpretare modernă, reținută, interiorizată, inteligentă, intelectualizată»? De ce o sută de actori joacă «intelectualizat, interiorizat» (parcă una fără alta n-ar merge) dar numai cîtorva dintre aceștia le facem onoarea de a-i include într-o categorie constituită: «actorul intelectual»? Îndrăznesc să spun că tot din cauza unei reprezentări inadecvate, mult prea alunecoase, a calității de a fi intelectual. Ce este, la urma urmei, un astfel de specimen actoricesc? Un posesor de licență în filozofie,

fie, precum Julietta Masina? Nicidecum. După cum actorul în stare să facă față, pe ecran, unei discuții teoretizante, nu devine, forțamente, intelectual. Dacă lucrurile ar fi atît de așezate, ar însemna că Anna Karina care dialoghează cu Brice Parrain, filozoful limbajului, în «Vivre sa vie», nu mai este pur și simplu Karina, ci o Simone de Beauvoir. Eroarea țipă din capul locului. Nici investirea rolurilor cu o încărcătură mai mare sau mai mică — după puteri — de cerebralitate, fie ea oricît de tăioasă, scăpărătoare — gen Bette Davis — nu ne aduce foarte aproape de adevărul noțiunii. Cît despre supra-

solicitarea «reținere, sobrietate, interiorizare» (sau cum vreți să-i mai spuneți), care este, ce-i drept, o cucerire a artei interpretative moderne — să nu sperăm să găsim aici cheia. Jean Gabin este neclintit, ca o stîncă, dar nu la el ne fuge gîndul cînd avem în vedere «actorul intelectual».

Osîndiți să vadă idei

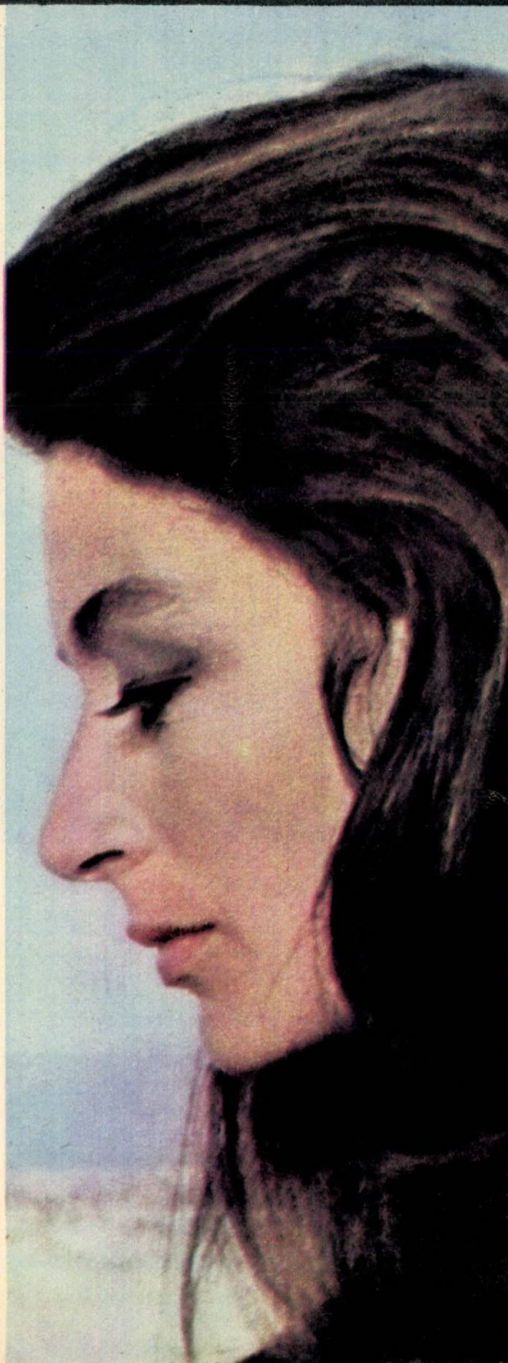
Pentru mine, ca și pentru mulți alții, acest tip de actor indică interpretul, rar, în



*Roger Moore,
cu pumnul, cu surisul.*

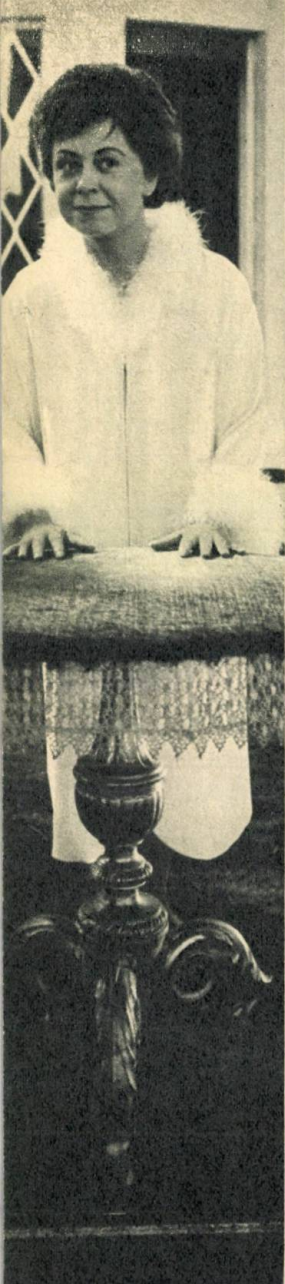


*Anouk Aimée,
sentimentala lucidă*

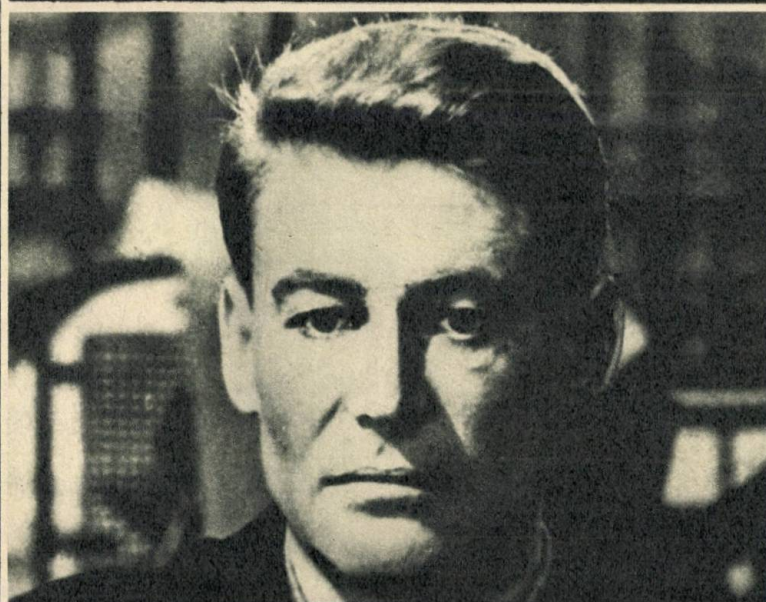


*Vanessa Redgrave
fascinația personalității*





Alexei Batalov,
răgazul înaintea deciziei fundamentale.



Giulietta Masina,
filozofia cu acte în regulă

Peter O'Toole,
ironia, chin al demnității

Zbigniew Cybulski,
lupta cu complexele

preajma căruia (nu neapărat pe chip, ci în totul: în felul cum se mișcă, cum fumează, cum despică spațiul cu un gest, ori cum se sprijină în cuvinte) simți zbaterea ideilor, neliniștea și căldura lor finală. Astfel de actori sînt oameni miruiți care au văzut și văd în permanență ielele, *ideile*, dar și blestemați să-i facă și pe alții să le vadă. Iată de ce ei nu comunică pur și simplu adevăruri «cu inteligență», ci ne poartă dincolo de personaj și uneori împotriva lui, pe un drum la capătul căruia ceea ce numim noi de obicei *stare* devine

descoperire, plină de uimire sau de amărăciune. Povara materializării, a vizualizării unor astfel de descoperiri — care nu se aseamănă cu cele ale scriitorului — imprimă jocului acel straniu accent de durere, de chin, ca și cum fiecare cuvînt ar trebui smuls din tine însuși, și plătit cu sînge. Unii încearcă să-și depășească durerea printr-o disperată agățare de imprevizibil, de tot ce poate fi cît de cît un sprijin, o odihnă. Neîntrecut în direcția aceasta era Zbigniew Cybulski, care se considera el însuși un nevrozat în ceea

ce privește interpretarea, plină de cele mai neașteptate răsuciri. Wajda, regizorul care l-a format de altfel, mărturisește că acest stil i se pare «specific cîtorva individualități, care au de spus ceva foarte tragic și care nu reușesc s-o facă, unor actori care trebuie să-și înfrîngă propriile lor complexe».

Alții, ca Inokenti Smoktunovski sau Alexei Batalov au găsit calea de a-și purta conștiința tragică cu o liniște su-



*Gérard Philipe,
și Caligula și Fan-Fan*



*Jeanne Moreau
nu este o Simone de Beauvoir...*



*...nici Monica Vitti
o Madame de Staël*



*...dar ele sînt vedetele rolurilor —
Anna Karina*

perioară ce nu se învecinează niciodată cu resemnarea, liniște ce pare mereu un foarte prelungit răgaz înaintea deciziei fundamentale. Împăcarea, de esență nobilă și ea, o întâlnim la alți doi mari actori, Humphrey Bogart și Leslie Howard, eroii eșecului. Desigur, există și actorul intelectual la care predomină prin excelență încercarea de a depăși acea cauză a cunoașterii prin autoironie, văzută nu ca o tămăduire, ci ca unul din chinurile posibile ale demnității. Peter O'Toole îl ilustrează cu strălucire.

Dincolo de poarta lor

Fără să-și umbrească ostentativ feminitatea, ceea ce ar fi ridicol în ultimă instanță, există cîteva actrițe — Jeanne Moreau, Betsy Blair, Simone Signoret, Katharine Hepburn — a căror cerebralitate le înzestrează cu știința de a participa conștient la frumusețea sau durerea lumii.

Drumurile tuturor acestor actori se în-

tretaie; noi i-am forțat să meargă o clipă răsleți și singuratici, pentru nevoia noastră de ordine. Acum, în final, să-i apropiem din nou, tovarăși într-un alt mare har comun: un anumit mister al jocului. Și Cybulski, și Smoktunovski, și Batalov, Bogart, Leslie Howard sau Peter O'Toole ne duc pînă în fața unei porți dincolo de care noi nu mai putem trece. Și nici să nu încercăm. Din respect. Acolo, în spate, se retrag ei, ușor obosiți.

Magda MIHĂILESCU



Yves Montand: regizorii și-l dispută

disc
și
peliculă

o trestie

*«Actorul de film
nu mai este
azi,*

ca tot omul,

o trestie gânditoare.

A devenit o trestie cântătoare.»

Dacă ar fi să judecăm goana cîntăreților către film și a actorilor către cîntec drept o evadare, ar însemna că și cinematograful și muzica ajung la un moment dat, pentru unii din slujitorii lor, o închisoare mai sufocantă decît era Danemarca pentru Hamlet. Să nu avem naivitatea să credem că lucrurile au ajuns chiar pînă aici. Să nu ne imaginăm două tabere de fugari alergînd în direcții opuse, ciocnindu-se unii de

alții, salutîndu-se și strigîndu-și unii altora ce iad au lăsat în urmă și către ce paradis se îndreaptă. Capriciul, ispita sau dorința omenească a actorilor și cîntăreților de a-și apropia o altă artă, în care văd poate o nouă împlinire, o nouă cunoaștere, încă o victorie asupra lor înșiși, sînt stimulate de către societatea de consum, care cultivă cu obsesie noutatea, ce «devorează noutate» la toate nivelurile, cum bine ne spune



Juliette Gréco: Sartre i-a închinat un poem.

cîntătoare...

sociologul Abraham Molles

Gloria agonisită înainte

Nu mai vorbim de faptul că orice cîntăreț care filmează sau orice actor care cîntă reprezintă, teoretic, un succes asigurat, o investiție rentabilă, datorită gloriei agonisite dinainte. El este ca un pămînt bun de pe care scoți două recolte pe an. Dar din-

colo de această forță mai mult sau mai puțin subterană și perfidă, există destine și destine, întîmplări și întîmplări, interese și interese, ispite și ispite. Talentul, personalitatea, norocul, mîna Celui-de-sus, ordonează în cele din urmă valorile, aleg grîul de neghină.

N-aș putea să jur că istoria a stabilit cu precizie cine a fost primul care a luat meseria celuiilalt — cîntărețul sau actorul. Se pare totuși

că cinematograful este cel dintîi corupător. Maurice Chevalier, Frank Sinatra, Dean Martin, Yves Montand, Charles Aznavour, Jacques Brel — ca să nu amintim decît cîteva vîrfuri — au aparținut la început muzicii. Ei au rămas pînă astăzi cele mai prețioase achiziții. Tre-cerea lor prin cinematograf nu a fost un moft și nici un spectacol meteoric, ci des-coperirea unei a doua vocații, tot atît de autentice ca și

prima. Numele lui Sinatra nu este legat doar de melodia «Strangers in the night», ci și de soldatul caraghios și oropsit din filmul lui Zinnemann, «De aici spre eternitate». Cînd spunem Aznavour, nu ne gîndim numai la «Il faut savoir», ci și la pianistul lui Truffaut. Personalitatea lui Yves Montand este nedespărțită de bărbații în-crîncenați și aspri pe care i-a interpretat într-o lungă serie de filme: «Salariul groa-

zei», «Vrăjitoarele din Salem», «Sanctuarul», «Războiul s-a sfârșit», «A trăi pentru a trăi», «Compartimentul uci-gașilor».

Nu întâmplător, cred, cîntăreții sus-amintiți și-au cîștigat un loc sub soare pe teritoriul filmului. Ei vin, în timp, dintr-o anumită epocă a muzicii ușoare, cînd apele ei nu erau învolburate de vijeliile yé-yé-ului și ale ritmurilor drăcești, cînd cîntecul era și altceva decît un instrument cu care să silești pămîntul să-ți fugă de sub picioare. Era un gînd, o mărturisire, o rugămintă adresată lumii de către niște oameni în toată firea, care aveau ceva de comunicat și cărora le rămînea ceva de spus și în fața camerei. Subliniez acest ceva de spus pentru că, oricît ar părea de ciudat, filmul a dovedit că nu are ce să facă — sau nu știe — cu cîntărețul înzestrat doar cu farmec și voce. Iată un lucru pe care Margareta Pîslaru a noastră se pare că l-a știut bine. Ea a bătut cu pumnii strînși la porțile filmului și a izbutit să transfere rolurilor un dinamism și un umor aparte, ce au impus-o, pe bună dreptate, drept o autentică actriță de cinema («Tunelul», «Împușcături pe portativ», «Un film cu o față fermecătoare»).

Totul prin cîntec?

Dalida, interpreta căreia nu i se pot contesta nici o anumită senzualitate a glasului, nici datele fizice, a eșuat lamentabil în cele câteva filme italiene în care și-a încercat norocul. Aceasta ar fi și explicația slabei pîlpîiri pe ecran a întregii generații yé-yé, fete și băieți de altfel simpatici, iar unii dintre ei excelenți cîntăreți. Nici Hallyday, nici Sylvie Vartan, Elvis Presley, Gianni Morandi, Rita Pavone, Sheila ori Adamo nu au izbutit să devină și «actori de film». Cînd cîntă, cînd au mîinile ocupate cu ghitara, sînt agreabili, sînt la ei acasă. Obligați să-și părăsească ghitara, rock-ul și twist-ul, devin săraci, stingheri și în-

străinați. De altfel, nici nu prea au fost solicitați pînă acum decît de un anumit cinematograf comercial, care trăiește pe spinarea lor. Îi mai împing din urmă și interesele casei de discuri căreia îi aparțin, dar și o anumită teamă, pe care trebuie s-o înțelegem: spaima de a sta continuu pe pămîntul niciodată consolidat al muzicii ușoare, unde gloriile se fac și se desfac peste noapte, unde efemeridele devin zeițe ce cer mereu jertfe. Aapărea pe peliculă înseamnă, într-un fel, a-ți atrage timpul de partea ta. Cine are norocul să încapă și pe mîna unui regizor mai bun și mai grijuliu cu soarta cîntărețului, se poate considera de două ori fericit. Am auzit de un singur caz în ultima vreme: Celen-tano, a cărui colaborare cu Germi în «Serafino», se zice că a dat frumoase rezultate.

Cinematograful încearcă să atragă zi de zi noi fugari. Nicolettei i s-a propus rolul Albertinei din «Astragale», film ce avea să aducă ulterior un mare succes Marlènei Jobert. Lui Gilbert Bécaud, Hollywood-ul i-a oferit două comedii muzicale. Matadorul șansonetei s-a întrebat însă cu prefăcută candoare: «Nu poți să spui totul prin cîntec?»

Triumful dezertorului

Dacă — simplificînd rațiunile — mulți cîntăreți vād în cinematograf făgăduința unei trăinicii a numelui lor, mulți actori privesc cîntecul ca pe «o țară a libertății totale» (De la Brel citire).

Lîpsa contactului nemijlocit cu publicul, cu căldura acestuia, senzația că filmul o dată terminat, nu-ți mai aparține (din moment ce tot nu poți schimba o iotă), gustul, fatal amar, al îngrădirii, al ținuturii, îndreaptă actorul către această lume a cîntecului, unde, pînă la un punct, s-ar zice că totul este posibil. Prima încercare și prima rată de curaj este consumată pe un disc, permisul de liberă trecere.

De obicei se mai face o scurtă oprire în studiourile televiziunii, după care urmea-





◀ Johnny Hallyday
creierul electronic al ritmului

▲ Elvis Presley
și languros și brutal

Margareta Pîslaru
nimic nu este imposibil ▶



ză împărăția scenei. Și Brigitte Bardot și Annie Girardot și Jeanne Moreau așa au început. Primele două s-au oprit la faza disc, ultima s-a încumetat să apară într-un recital la Théâtre de Ville. În iarna trecută. Capriciile, încăpăținarea sau prejudecățile publicului își spun cuvîntul, bineînțeles, în succesul unui actor-cîntăreț. Jean-Claude Pascal a fost întîmplat dinții cu rezerve. «Numai ambiția m-a ajutat, îmi mărturisesc la Brașov, dar și Marele premiu al Eurovizionii». Pia Colombo, cîntăreața-pasăre-de-noapte, s-a speriat la început de răceala primilor ei auditori. A fost nevoie de încurajarea lui Brasseur — alături de care a apărut la Olympia și Bobino — pentru a nu da înapoi. Marele răsfățat al publicului francez în ultimii doi ani este Serge Reggiani, «triumfătorul dezertor din teatru și cinema», cum a fost numit. Vocea gravă, cîntecele grave ale acestui «om care cîntă» (autodefiniție) sînt ecoul unei conștiințe neliniștite, care nu vrea însă să sporească și mai mult zăbaterile și tristețea lumii; de aici — discreția sentimentelor, exaltarea purității copilăriei («Vino, băiețelul meu», «Copilul și avionul», «Arlecchinul»).

Ultimii veniti

...La porțile cîntecului bat mereu alte celebrități. Pînă acum s-au mai anunțat: Marlène Jobert — despre care se zice că va deschide focul «într-un stil zeflemist-spontan» — Emmanuelle Riva, care intenționează să cînte după texte proprii, Laurent Terzieff — cu un album de cîntece după versuri inedite de Boris Vian, Michel Piccoli — cu 17 înregistrări de melodii inspirate de cartea Elsie Triolet «Inspectorul ruinelor». Avea dreptate publicistul Jacques Cannetti: «actorul de film nu mai este astăzi, ca tot omul, doar o trestie gînditoare; a devenit o trestie cîntătoare.»

M. M.

gloria
și
servitușile
ei

*«Nu există pe lume
o îndeletnicire mai anevoioasă
decît aceea
de a-ți face un nume mare.»*

La Bruyère

numele ei e desert

Poate că nicăieri numele, faima, gloria nu se obțin mai greu și nu se pierd cu mai multă ușurință, ca în lumea filmului. Nicăieri nu există atîtea posibilități și nicăieri momentul prielnic sau fatal nu are atîta greutate... «Ajunși la capătul vieții și abia ți-ai schițat opera». Dar viața unei vedete e scurtă și gloria, care uneori vine la capătul unor ani de așteptare epuizantă, se întîmplă să i se ia înapoi exact în momentul următor. Un poet, un muzician, un pictor au cel puțin timpul unei vieți de

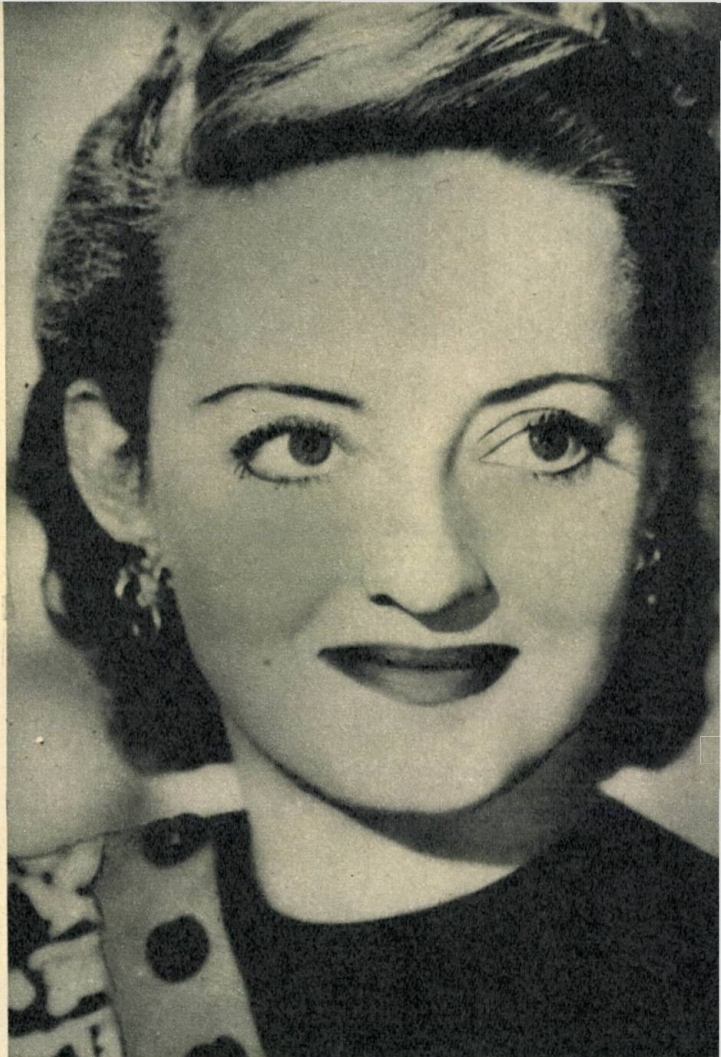
om pentru a-și face un nume. O vedetă moare, ca vedetă, cu mult înainte de sfîrșitul vieții și este obligată, nu odată, să asiste la propria decădere, să se uite cum i se ia locul, cum se naște altă glorie, cum pe drumul deschis de ea și în contul așteptării ei, altcineva pășește senin și îi șterge urma. Cum pe tronul înjghebat cu toate sacrificiile din lume — uneori chiar cu sacrificiul vieții — altcineva se așază cu zîmbetul pe buze și domnește. Pentru un an sau cinci, dar domnește. Ideea că acel ci-

neva va fi detronat la rîndul lui, nu consolează. Un an este foarte lung într-o viață scurtă de vedetă.

Marlène, dar nu Dietrich

Cînd e vorba de faima vedetelor, ne referim de obicei la Garbo și la Marlène Dietrich. «Divina» și «Îngerul albastru» sînt exemplele cele mai spectaculoase dar și cele mai tipice. «Divina» s-a retras în culmea gloriei, pentru că n-a vrut să asiste la propria-i detronare. «Îngerul albastru» a sfidat timpul,

vîrsta, a sfidat chiar și trecerea gloriei ei construind deasupra o alta: gloria rezistenței. «Marlène, bunica cu cele mai frumoase picioare». «Marlène, care la atîția și atîția ani, cîntă, dansează, joacă, există»... Pînă într-o zi cînd în paginile unei reviste care prezice, fabrică, sugerează viitoare glorii, un comentariu însoțește fotografia unei fetișcane nostime, în mini-jupe: «Picioarele Marlènei». Și continuă: «Pînă acum, cînd se vorbea despre picioarele Marlènei, toată lumea știa că e vorba de Mar-



Există vedete...



...pentru care gloria



...nu face două parale

ăciune...

lène Dietrich. De data asta e vorba de Marlène Jobert... etc., etc., etc.».

Chiar așa oare, timp de peste douăzeci de ani să nu fi apărut, în lumea aleasă a vedetelor, o a doua pereche de picioare ca ale Marlènei Dietrich? Da de unde! Numai că posesoarea nu se chema Marlène. Iar ca să așezi pe tronul vechi o regină nouă, ai nevoie de o coincidență. Una mică de tot. Cum ar fi numele. Sau culoarea ochilor. Sau lungimea picioarelor. Ceva care să te îndreptățască să spui:

regele a murit, trăiască regele! Gloria Marlènei Dietrich era apusă de mult. Dar în locul ei nu fusese așezat încă nimeni. O fotografie, o inspirație de reporter și numele Marlènei Jobert începe să miroasă a glorie. Marlène Dietrich. Marlène Jobert. Sigur că e stupid, dar iată că e cu puțință: gloria se poate numi Marlène. Sau Garbo. Sau Brigitte. Sau Marilyn...

Mortii cu mortii

Acum vreo 10 ani o vedetă numită Martine Carol

murea de bună voie pentru că locul ei, tronul ei de «femeie-copil», era ocupat peste noapte de o altă «femeie-copil» numită Brigitte Bardot. Cu zece ani mai tânără și de abia la începutul drumului. Martine Carol n-a suportat ideea detronării, iar azi urmașa ei întru glorie spune: «voi juca atât cât să nu fiu nevoită să primesc roluri de mamă»... Greta Garbo s-a retras la 37 de ani, pentru că n-a vrut să strice iluzia, spun unii, pentru că n-a suportat ideea sfârșitului, spun alții. Marilyn Monroe s-a sinucis

cam la aceeași vîrstă, din aceeași spaimă a sfârșitului. Judy Garland s-a încapățînat să trăiască, s-a încapățînat să-și recîștige gloria, să demonstreze și să-și demonstreze, că nu s-a sfîrșit, cu prețul unor eforturi care au ucis-o înainte de vreme: cură de slăbire cînd se îngrășa peste măsură, cură de îngrășare cînd slăbea peste măsură, excitante ca să fie în formă, tranchilizante ca să poată dormi, și din nou cură de slăbire... O muncă de Sisif pînă la sfîrșitul zilelor. Rezultatul: gloria n-a mai fost

Ele știu ce înseamnă gloria



...și ce repede trece ea



reciștigată niciodată. Ziarele au scris frumos la moartea ei, așa cum au scris frumos despre Marilyn sau Martine Carol. Un număr, două, apoi s-au îndreptat spre viitoarele glorii, spre presupusele glorii, spre posibilele glorii. Morții cu morții. Noi, cei vii, trebuie să vedem ce punem în locul lor. Pentru că nici un tron nu poate rămâne gol multă vreme.

Talentul nu aduce gloria

O glorie se naște din te miri ce, plus inspirația cuiva, plus așteptarea, plus conjuctura, plus neprevăzutul. Talentul nu intră la socoteală, pentru că el și numai el nu poate garanta niciodată celebritatea. Ani de zile, foarte mulți, Jeanne Moreau a jucat în filme fără ca nimeni să se sinchisească de ea și pe urmă, deodată, în unul din acele fabuloase «peste noapte», a devenit «Jeanne cea mare». Bette Davis a luptat ani de zile cu antipațiile tuturor pînă să-și cîștige locul. Anouk Aimée a devenit abia după «Un bărbat și o femeie»: «Anouk, enfin aimée»... Ani de zile, toată lumea, producători, regizori, public rămin surzi și orbi la talentul și calitățile și farmecele unei vedete. Și apoi, dintr-odată, se declanșează miracolul. Și gloria pogoară peste capul cuiva care poate de mult renunțase la ideea de a o mai obține. Și atunci începe să plouă cu contracte. Cerneala începe să curgă gîrlă. Fotografiile umplu paginile revistelor. Fotoreporterii vinează clișee senzaționale, pîdesc cu sufletul la gură fiecare gest, fiecare respirație, fiecare vorbă: «ce a spus?» «ce a făcut?» «ce n-a spus, și de ce?» Odată pusă în mișcare, mașina celebrității merge singură. Totul o ajută să meargă. Publicitatea sau refuzul ei. Declarațiile sau tăcerile. Dezvăluirea pînă la capăt sau misterul desăvîrșit. Greta Garbo a fost și rămîne exemplu cel mai convingător a ceea ce înseamnă



O glorie se naște din așteptare...



...plus conjunctura

forța tăcerii. Mașina celebrității merge singură dar nu o veșnicie. Vedetele știu asta și fac tot ce omenеște este cu puțință, ca s-o rețină cît mai multă vreme.

Să facem jocul

De ce adică gloria întirzie mai multă vreme pe umerii unei vedete? Noroc? Întîmplare? Nici una nici alta. Ci o luptă în care toate armele sînt bune. Începînd cu cea mai naivă de care uzăm adesea, chiar și noi, cei neîncoronati: tinerețea veșnică. Pentru că, dacă noi avem voie să îmbătrînim, vedetele trebuie să rămînă tinere o viață. Descoperi, la un moment dat, că o vedetă are de multă vreme 39 de ani. Atît și nimic mai mult. Peste cinci ani are 41. Cu chiu cu vai ajunge la 45. Dar atunci arată surprinzător. Formidabil. Nemai-pomenit. O fotografie colorată, retușată, zîmbitoare te convinge că e la fel de frumoasă ca acum 15 ani. Ba mai mult, că de-abia acum a cîștigat un nu știu ce, care o face să fie cu mult mai interesantă decît în tinerețe.

E adevărat că, peste două săptămîni, se poate întîmpla ca aceeași splendidă actriță să apară într-o fotografie, surprinsă mîncînd spaghetti. Și e de nerecunoscut. Asta înseamnă că prețul n-a fost bun. Că cineva a fost jignit sau nemulțumit, cineva care are dreptul și puterea să facă dintr-o vedetă un miracol sau un dezastru. Iar vedeta tace, înghite, dar nu cedează. La prima recepție, la primul festival, la prima ocazie apare într-o toaletă mirobolantă, machiată dumnezeiește, coafată, zîmbitoare, splendidă. Fotografii sînt acolo și n-au încotro. Aici nu se mai mînîncă spaghetti. Aici se zîmbește, și machiajul e perfect. Fotografia apare cu tot fastul. Vedeta e din nou în plină formă și în plină glorie. Vedeta își privește opera, la ea acasă, în pat, o savurează la micul dejun — e necoafată, nemachiată — și răsufală ușurată: o săptămînă poate dormi liniștită. O săptămînă e

puțin pentru noi. Pentru o vedetă e imens.

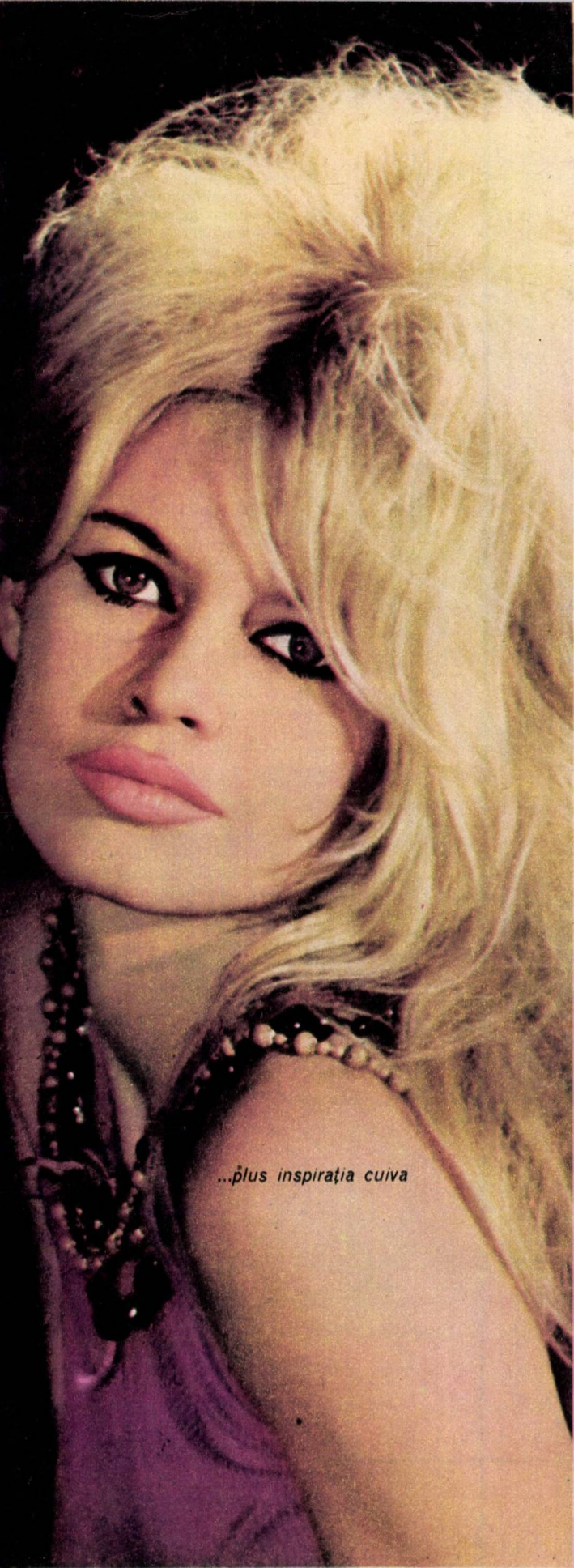
Să nu facem jocul

Există însă vedete pentru care gloria nu valorează nici două parale. Care nu mișcă un deget și nu renunță la nimic de dragul acestei Fata Morgana. Care nu se sfiesc să-și arate anii, care se poartă pe ele pînă la capăt cu o luciditate aprigă și necruțătoare: Bette Davis. Simone Signoret. Ingrid Bergman. Pe urmele lor calcă Annie Girardot, Jeanne Moreau, Emmanuelle Riva, Anouk Aimée, Monica Vitti, Julie Christie. Poate pentru că ele știu foarte bine ce înseamnă gloria și cît din ea se dărimă datorită veșniciei noastre dorinți de noutate, de altceva. Ele știu cît de inutilă e încercarea de «a rămîne» într-o artă prin excelență fragilă, supusă mai mult ca oricare alta modelor trecătoare. Iar peste înversurarea acelor care se încăpățînează s-o aibă cît mai mult cu puțință, și indiferența acelor care o ignoră, puternică, capricioasă și ridicolă, gloria împarte lauri și spini în dreapta și în stînga. Aduce bani și schimbă destine. Umples de strălucire și ucide. Declanșează miracole și cataclisme. Creează mituri și le dărimă.

Marilyn Monroe, tocmai Marilyn care nu i-a făcut față, spunea undeva: «Celebritate, te-am avut și am știut întotdeauna că nu valorezi mare lucru. Pentru mine cel puțin ai fost o experiență. Dar nu ești viața mea». O experiență grea și periculoasă care poate costa totul începînd de la nimic și sfîrșind cu viața. Și căreia foarte puțină lume îi rezistă. Prea e frumos să auzi spunîndu-se: «Brigitte a voastră», «Marilyn a noastră», «Divina»... Prea e amețitor să fii dumnezeu chiar și pentru cinci minute.

Și, la urma urmelor, ce contează că nu mai ești dacă poți spune: «AM FOST»...

Eva SÎRBU



...plus inspirația cuiva



Foarte rar se întâmplă să țină o viață

*«To gag» înseamnă
a pune căluș în gură,
a lua cuiva piuitul,
a-l lăsa cu gura căscată.*

GAGUL O revoluție cosmică ?

To gag» înseamnă a pune căluș la gură, a lua cuiva piuitul, a-l lăsa cu gura căscată. Acest gen de mirare, de surprindere, s-a născut în incinta circului și pe planșeele barăcilor de saltimbanci. Este tumba clownului, mai exact căderea neîndemnică, stîngace, caraghioasă a lui August-Prostul.

Gagul pedeapsă

Bergson e primul care a văzut în acest ris esența, punctul de plecare al comicului și i-a atribuit un caracter oarecum metafizic. Într-adevăr, ce se întâmplă atunci cînd un om își pierde echilibrul și cade lat? Se întâmplă o întreagă mică revoluție cosmică. (Am zis cosmică. Cu «s»). Căci universul conține două regnuri: al ființelor și al lucrurilor; al vieții și al mecanismelor fizice. Cînd cineva cade, el încetează de a mai fi om și devine un pachet de molecule care ascultă orbește de legile gravitației. Mecanismul înlocuiește viața. Este, zice Bergson, «du mécanique plaqué sur du vivant», mecanicul placat pe vital. Cînd un om cade și noi rîdem, părem la prima vedere odioși că ne bucurăm de un accident nemeritat, victima poate că s-a schilodit. Totuși aici, crede Bergson, e vorba de o adevărată mică crimă: este mecanicul care degradează vitalul. Iar risul nostru e penalitatea, desigur ușoară, dar deplin meritată a acestei filozofice infracțiuni.

Adevărul descoperit de Bergson nu e decît un semi-adevăr. El nu definește decît pe jumătate curiosul fenomen al gagului și mai ales curioasa lui istorie. Încă de la început, gagul se angajează într-o evoluție de sens oarecum invers. Chiar în incinta circului, publicul rîde nu pentru că clownul se întinde ca o plească, crucificat, pe podea, ci rîde mai ales de gesturile variate ale omului care tot dă să cadă și nu cade. Într-adevăr, trebuie să fii un mare gimnast ca să te poți preface că ai să cazi și-apoi, mereu, să-ți revii, pentru a reporni iară la alte variate descumpăniri. Publicul rîde de plăcere, nu ca să «blameze» cum crede Bergson. Spectatorul savurează tocmai curioasa alianță de mecanic și vital, de viu și de mort. Încă de la clownul de circ găsim altceva decît «du mécanique plaqué sur du vivant»; găsim exact invers: vitalul însușindu-și mecanismele materiale. Publicul admiră iscusința ființei vii care a cucerit

ceva din lumea lucrurilor moarte, dîndu-le putere de viață.

Gagul viu și natural

Cu alte cuvinte, există gagun unde personajul o pățește și altele unde el se descurcă și învinge. Desigur, la începuturile comediei burlești, gagurile eșec sînt mai numeroase decît gagurile victorie. Totuși, încă de la Chaplin, proporția se inversează. În filmele acestuia găsim un oarecare echilibru între cele două categorii. Eroul, ce-i drept, pînă la urmă iese personal înfrînt; mai pricăjit și mai vagabond ca niciodată. În schimb, vitejeștiile lui isprăvi reușesc. Opera izbutește, auturul sucombă. Iar opera, la el, este ceva tulburător. Campaniile lui sînt, toate, aventurile omului care nu posedă nimic și totuși dă tot timpul altora, ajută, salvează, sare în apărarea oricărui nedreptățit. El, care n-are nici forță, nici frumusețe, nici farmec, nici avere, nici situație, el, despuatul de toate mijloacele luptei, el, totuși duce la bun sfîrșit bătălia începută, chiar dacă personal rămîne același coate-goale, același paria. Miracolul are o explicație. Personajul dispune totuși de un aliat. Sînt acele mecanisme oarbe, diferite de universul fizic și pe care el știe să le dibuiască și să le întrebuițeze ca pe o unealtă. Iată de ce, în aventurile lui, gagul are mai ales funcție pozitivă de ajutor, de instrument util. Un exemplu tipic e meciul de box din «Luminile orașului» unde el, stîrpitura, aproape că face knock-out o namilă, un pugilist profesionist. Scena nu conține nici un trucaj. Totul e «viu și natural». Charlot, în disperarea lui, făcuse o descoperire genială. A observat rolul (la care nimeni nu se gîndește), rolul curios al arbitrului. Charlot va folosi mișcările, partitura de adevărat ballet a acestuia, pentru ca, la adăpostul zăpăcelii, să evite lovirile adversarului și să găsească clipe de confuzie generală în care să aplice el, cu dichis, cîte o lovitură. Dar iată și un caz mai puțin dramatic. Charlot se află în tramvai. E frînt de oboseală și ar vrea să se așeze. Nici un loc liber. Lîngă el, un călător ține o umbrelă la subțioară, cu covrigul minierului înspre spate, foarte aproape de servieta ținută pe genunchi de un pasager așezat. Charlot, delicat, iscusit, introduce covrigul umbrelei în toarta servietei vecinului așezat. Așa că, atunci cînd pasa-



Buster Keaton — gagul trist



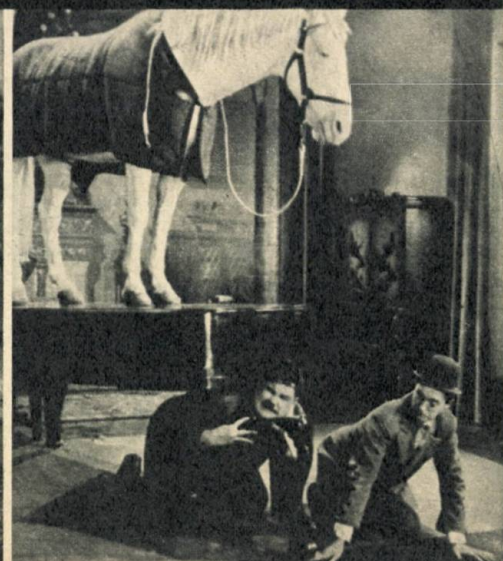
Harold Lloyd — gagul caricatură



Charlie Chaplin — gagul izbînda

Frații Ritz — gagul în trei

Stan și Bran — și gagul pe din două





Rosemary Dexter — gagul rigolo

gerul cu umbrela o pornește spre ușa vagonului, ia cu el și servieta vecinului care, ca din pușcă, se năpustește după hoț. Este un gag tipic. Un gag unde rîdem, nu ca să blamăm, cum vrea Bergson, ci ca să felicităm pe caraghiosul erou pentru că a știut să dea viață unui simplu mecanism material.

Gagul spiritualizat

O altă linie de evoluție a gagului este de la forma lui fizică la una mai spiritualizată. E vorba tot de antiteza și alianța de mecanic și dialectic, dar acum mecanismele vor fi luate din lumea morală, din conduitele



De Funès — poli-gagul

Fernandel — gagul bonom Pierre Etaix — gagul melancolic



Jerry Lewis — gagul bon viveur

omenești devenite, cum ar zice Pavlov, stereotipuri dinamice. Aici, iarăși, cele două categorii: gagul-eșec și gagul-izbîndă. Cîteva exemple. În mintea lui Stan și Bran, există, schematic, ideea că atunci cînd cineva te plesnește cu un ciocan în cap, leșini. Stan tocmai pățește așa ceva. Dar, ambalat în povestea pe care o povestea, nu bagă de seamă că fusese lovit, așa că, foarte animat, povestește mai departe. Dar memoria îi revine. Brusc, își aduce aminte că uitase să leșine. Și o face acum, conștiincios. Sau, alt exemplu. Faimosul clown Grok stă de-o parte și cum trece cineva, îl roagă să-i ardă una cu un ciocan în cap. Unul din trecători,



Wisdom — gagul degradat



Philippe Noiret — gagul ofensiv



Avron — gagul idilic



Jacques Tati — gagul cult



...și gagul inofensiv («Împușcături pe portativ»)



«Fantômas» — gagul sinistru...

întorcându-se pe acolo, este rugat din nou. Atunci el întreabă: «Ce interes aveți dumneavoastră să fiți pocnit astfel?» La care Grok răspunde: «E așa de bine, după...!» Aici, mecanismul folosit este teoria, foarte schematic concepută, dar teorie totuși, că după ceva neplăcut, care însă a trecut, te simți fericit, ca bolnavul însă-nătoșit.

Tot pe drumul spiritualizării gagului, vedem cum uneori mecanismul folosit ca unealtă este nu schematizat, ci din contra, aprofundat și înțelepțește gândit. În filmul «Infidelele» e vorba de o femeie care nu parvenise să învinovătească o pușlama ale cărei excrocherii cauzaseră

sinuciderea unei necunoscute. Comisarul e convins că doamna are dreptate, dar nu are dovezi pentru o inculpare. Plin de simpatie, îi promite că, de îndată ce s-ar ivi un fapt nou, re deschide ancheta. Din mașină, din curtea comisariatului, eroina noastră îl împușcă pe ticălos. Comisarul, atunci, vine spre mașină. De ce? Ca s-o aresteze pe ucigașă? Ar fi un prim mecanism mental la care ne-am gândit noi. Eroina se gândește la cu totul alte mecanisme și teorii. Vedem pe comisar ieșind în curte și oprindu-se foarte respectuos în fața mașinii. Are o privire aproape admirativă când o ascultă pe doamnă, care îi spune autoritar: «Dom-

nule comisar, mi-ai făgăduit că, dacă se ivesc fapte noi, re deschideți ancheta. Faptele noi s-au produs și sper că și dumneavoastră vă veți ține de cuvânt». În mintea eroinei se îngheabă mecanismul complex dar precis al procesului penal, un dublu proces, judecat simultan: al lui și al ei. Aceste mecanisme psiho-sociale, ea le va prevedea, le va sconta și le va folosi ca niște instrumente, pentru ca justiția să triumfe; pentru ca memoria nefericitei care se sinucisese să fie spălată.

Gagul verbal

Astfel, gagul devine din ce în ce mai spiritualizat. Ceva mai

mult. De unde gagul era de obicei bazat pe mișcări, în exemplul ales de noi, vedem că miezul lui este verbal. Astfel gagul, de la simpla clownerie, se ridică treptat: întâi, grație lui Chaplin și emulilor săi, se ridică la nivel de rapsodie creștină a bunătații, a faptei bune și ajutorării aproapelui. Apoi, finalmente, gagul iese afară din comedia burlescă, se spiritualizează și devine sinonim cu descoperirea, în vâlmășagul vieții de societate, a unor mecanisme de conduită capabile să funcționeze ca niște unelte în serviciul unor scopuri morale înalte.

D.I. SUCHIANU

Marlène Jobert

reabilitează pistruii

profil '70

Foto: Odile Montserrat



Pistruii ei anti-publicitari și naturali au apărut...



...pictați și mondeni, pe un nas atât de celebru...

Marlène Jobert avea, după calculul probabilității, toate șansele să rămână obscură: nu are trăsături de pin-up girl, nu are picioare de doi metri — tip manechin. Este doar o bucățică de om de circa 1,50 m înălțime, cu un obraz mobil, pătat de pistrui. Tot ce poate fi mai ne-sofisticat. Nu a fost lansată cu tam-tam publicitar ca Raquel Welch, celebră înainte de a face vreun film. Numele ei apărea doar pe afișele unui teatru de avangardă parizian. Nu avea nici măcar un nume sonor care să suscite curiozitatea publicului — cum are noua promoție de actori, soți și copii de vedete, de la Mia Farrow, Jane și Peter Fonda, la Liza Minelli și Nathalie Delon.

Am cunoscut-o la studiourile Saint Maurice din apropierea Parisului. Venise pe platou, deși nu se turnau scenele ei.

— De ce?

— Nu am răbdare să stau. Și apoi vreau să-i văd jucând pe colegii mei.

Ca să vorbim mai liniștit am intrat în loja ei.

— Cum ați debutat?

— Venisem din Alger, unde m-am născut, să mă stabilesc în Dordogne. Provincie. Teatru de amatori. Așteptam să vie vreo trupă de la Paris, în turneu, ca să fiu auzită recitând. Și când a venit în sfârșit, nimeni nu a vrut să se uite la o fetișcană urlică. Am perseverat. Alți ani. În fine, am izbutit și urmarea e că am început să joc teatru la Paris. Și acum, iată-mă cap de afiș alături de Jean-Pierre Cassel, în «Black Comedy».

— Piesa ține afișul de mai multe stagiuni. E o performanță la Paris. Dar în cinema cum ați început?

— Cu regizorii care m-au văzut în teatru. Godard m-a invitat să joc în «Masculin, feminin» un rol de studentă echi-vocă. Fac și eu parte din generația aceasta, dar sincer spunând nu o recunosc în filmele lui Godard. Cred că Godard nu-i iubește pe tineri. Apoi a venit «Alexandru cel fericit» în care am putut exploata latura mea comică. El mi-a adus și rolul principal feminin, alături de Françoise Rosay în «Operația Léontine» a lui Audiard.

— Mi-a povestit Audiard cum, după ce v-a văzut în «Alexandre...» a dublat rolul pe care îl prevăzuse inițial pentru perso-

najul dv., iar pe parcursul filmărilor, l-a triplat.

— Și ce mai spunea?

— Că sinteți o «natură» și că ne rezervați multe surprize. De altfel proorocirea lui s-a realizat cu «Astragale» în care vă revelați ca o mare tragediană.

— Aș vrea în orice caz, filmul acesta mi-a îngăduit să fac apel la cealaltă caracteristică a mea, să-i spunem sensibilitatea.

— Si acum ce-ați vrea să jucați?

— Un rol care să mă exprime ambivalent — în care să pot fi în același timp plină de haz și fantezie, dar și emoționantă. Ca domnișoara Doolittle din «Pygmalion»-ul lui Shaw.

— Care credeți că e defectul dumneavoastră?

— Timiditatea. În «Clovni cu miile» în care jucam alături de Yves Montand, purtam pe scenă ochelari falsi ca să nu văd publicul și eram foarte degajată. Într-o seară, Yves Montand mi-a făcut o farsă și mi-a dat ochelarii mei adevărați: am avut un trac teribil.

— Care e calitatea dumneavoastră?

— Timiditatea. Ea mă silește să lucrez mult, să fug de superficialitate.

— Nu vă stînjenește fama de a fi «o nouă» Shirley Mac Laine?

— Nu. Aș fi fost nefericită să fiu privită drept o nouă A.A. sau X.X. Dar Shirley Mac Laine are, față de vedetele obișnuite, un ceva în plus ce se numește talent. Și apoi important nu e cum ești caracterizată la început, ci ce reușești să devii.

O priveam. În timp ce discutam își făcea singură manechiura ca să câștige timp. Sau poate pentru că nu putea să stea locului. Îi priveam ochii aproape verzi și nutrița malițioasă și pătată de pistrui. Va izbuti să devină ce vrea?

Nu peste multă vreme am primit, în țară, o revistă în care am văzut cea mai strălucită dovadă a izbînzii ei. Celebra, unica B.B., încearcă să o imite pictîndu-și pistrui la Marlène Jobert pentru că Marlène Jobert înseamnă azi un stil. Un tip. O personalitate pe cale de a deveni tot atât de celebră ca și celebrității ei pistrui (azi în sfîrșit reabilitați).

Maria ALDEA



*Publicul
„Angelicilor”
nu mai
poate
fi socotit
„publicul
mare”.*

Nu mi-am schimbat părerea: cred astăzi, ca și atunci când am deschis rubrica numită „Cronica publicului”, că nu este cu puțină să vorbești despre spectatori în general, că masa iubitorilor de film este încă pentru noi o necunoscută, alcătuită dintr-o întreagă țesătură de acțiuni și reacții diferite ale grupurilor diferite, ele însele aflate tot timpul în mișcare. Ceva s-a schimbat, totuși, în acest timp și, deși nici acum nu-mi îngădui să rostesc frazele tip începute cu „publicul dorește...”, „publicul așteaptă...”, cred că pot schița câteva distincții mai greu de încercat înainte. Sigur că publicul rămîne și astăzi necunoscut — pentru că, deocamdată, nu s-a organizat studiul științific în această privință; dar unele momente foarte limpezi ale relației ecran-sală au luminat în ultimul timp câteva zone din penumbra care învăluie pentru ochii noștri de „specialiști” mulțimea spectatorilor. Și în aceste zone s-au putut întrevedea fapte care deschid cîmp pentru noi ipoteze. Una din aceste ipoteze privește gruparea spectatorilor. Cu trei sau patru ani în urmă, „publicul” apărea amorf, nedefinit, și chiar în prilejurile în care mișcările sale erau clare — afluență la anumite filme, opacitate față de altele — era dificil să descifrezi ce fel de grîpuri, de nuclee susțin aceste mișcări sau le opun rezistență. Astăzi, diferențierile încep să se citească. Nu cunoaștem cifrele, însă putem ușor să ne închipuim că spectatorii care sprijină prin prezența lor filmele „dificile”, fie că părăsesc sala admirîndu-le, fie că pleacă dezamăgiți de la vizionare — sînt mai ales tineri și oameni de vîrstă mijlocie cu o anumită pregătire intelectuală. La fel nu este greu să ne dăm seama că publicul Angelicilor, în ciuda numărului mare pe care-l însumează, nu mai poate fi socotit a se confunda cu publicul mare, ci este unul din „publicurile mari”, categoric deosebit de „publicul mare” al „Eclipsei”, al „Omului pentru eternitate”, al „Giuliettei spiritelor”. S-ar mai putea dezvolta această ipoteză, urmă-

rind trecerea aceluiași filme peste harta țării. În orașele mari, în care însăși difuzarea îngăduie contacte mai substanțiale de cultură cinematografică, se poate întîlni, în raporturi variabile, prezența grupurilor diferite; orașele mici, vitregite încă de o difuzare în primul rînd comercială, în care opera cinematografică îndrăzneată este o apariție rară, sînt deocamdată caracterizate din punctul de vedere al publicului, prin acea stare amorfă, mai mult negativă, despre care vorbeam.

Am mai scris altădată despre receptivitatea mare a spectatorilor români. Astăzi se poate discuta această receptivitate mai puțin ca o realitate difuză și mai mult ca o atitudine împărțită, trăită în grade diferite, de diferite categorii de spectatori. Și se mai poate adăuga că, la nivelul cel mai înalt al spectatorilor noștri de astăzi, această receptivitate înarmată cu cultură nuanțată acumulată și cu exercițiul lucidității critice, a devenit un element viu și foarte pozitiv al existenței de fiecare zi. Unele fragmente de scrisori, publicate în revista „Cinema”, depășesc, după părerea mea, prin calitatea actului critic pe care-l exprimă, multe cronici semnate de critici profesioniști în ziare și reviste.

Oricum, putem deprinde de la acești spectatori o anumită sinceritate, care s-a eliberat de micile preocupări și de micile înclinări subiective, și care izbuteste să se păstreze vibrantă și proaspătă în fața operei de artă, fără să cedeze rutinei de apreciere; și un anumit bun simț care nu se rătăcește în speculații și nu se lasă amăgit de alăturările complicate de cuvinte, ci rămîne tot timpul în legătură cu realitatea.

Fără să ne facem că nu vedem cozile la filme proaste și pregătindu-ne să continuăm războiul cu atracțiile ieftine, putem să privim mișcarea spectatorilor, cu toată încrederea.

Ana Maria NARTI



ANCHETA
NOASTRĂ

micile

MANEVRE

Cum poate fi captată această mare nesfârșită de gusturi care se cheamă public? Sau mai concis formulat:

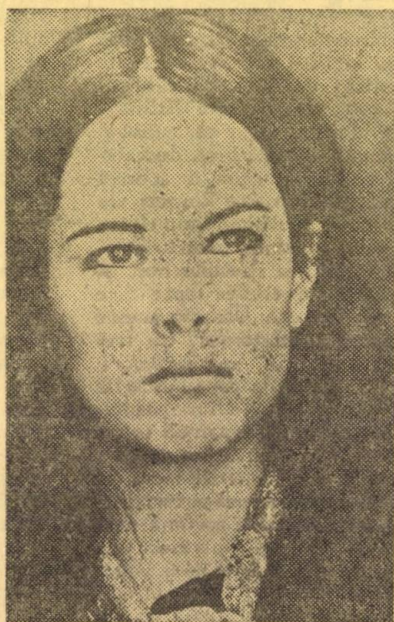
publicul poate fi cucerit?

ANDREI BLAIER

(regizor — ROMÂNIA)

„Da. Poate.”

Publicul poate fi cucerit. Și filmul de asemeni. Cucerirea unui public, tot mai larg și din ce în ce mai competent, se desăvârșește în timpul îndelungat al unei perfecționări reciproce care nu trebuie să sfârșească niciodată. Pentru că publicul cucerit astăzi, te refuză sigur când te revede neschimbat, deoarece el a crescut între timp. Preocuparea pentru cucerirea publicului și a artei înseamnă deci o permanentă autodepășire și este, ca și idealul lui Fielding: „drumul spre el”. Micile mele manevre sînt una: perfecționarea mea artistică. Știu însă că din film e bine să nu lipsească dragostea, bucuria, șansa. Uneori ele devin, prin diferite maniere, tema femeii părăsite, happy-end-ul, amuzamentul cu orice preț sau tocmai suferința, care destind deopotrivă. Mai știu că filmul are nevoie de povești, de întâmplări multe și neprevăzute și ca spectatorii să se descopere în el nu așa cum sînt, ci, ca și autorul, așa cum ar vrea să fie. Toate acestea sînt mici manevre și mai cunosc și altele, dar dacă ați privi filmele mele ați vedea



„Eu vreau să-l cuceresc...”
(Geraldine Chaplin)

că nu prea le-am înșușit. Nici n-am s-o fac. Ambiția mea este să cuceresc publicul altfel...

GERALDINE CHAPLIN

(actriță — SPANIA)

„Cu un film bun”

E o întrebare dificilă. Atunci cînd filmez nu încerc în mod deliberat să cuceresc spectatorul. De altfel cred că filmul, în complexitatea lui, este cel care trebuie să cucerească publicul și nu un anume actor sau un anume regizor. Dacă un film nu reușește să rețină atenția prin unitatea sa interioară, orice ar face o Sophia Loren sau un Marlon Brando pentru a-l salva, e inutil. Eu încerc să cuceresc publicul după ce am făcut filmul, evident cînd este bun, prezentîndu-l la festivaluri sau la premiere de gală. Pentru că un film trebuie ajutat în cariera sa internațională.

NATHALIE DELON

(actriță — FRANȚA)

„Dacă rămînem filnțe omenești”

Publicul trebuie cucerit pentru că noi facem o meserie care îi este dedicată. După părerea mea, publicul poate fi cucerit dacă simte că noi, actorii, ne



„Eu îl iubesc și îl respect”
(Nathalie Delon)

facem și ne iubim meseria nu numai pentru noi, dar că o facem din dragoste și respect pentru el. Nu există o metodă infailibilă, dar cred că un actor trebuie să fie înainte de toate o ființă omească și dacă ajunge la public prin sensibilitatea sa, publicul poate la rândul său să-și răsfrișcă asupra actorului emoția, primind-o astfel din nou.

GRIGORI CIUHRAI

(regizor — UNIUNEA SOVIETICĂ)

„Lucrez numai pentru public, dar”...

Eu lucrez numai pentru public, dar niciodată nu m-am gândit că ar putea să existe metode de a-i capta interesul. Singura condiție este să vorbești sincer și interesant, dincolo de lucrurile mărețe, foarte particulare sau foarte generale. Știe cineva alte metode?



„Eu îi vorbesc cu sinceritate...”
(„Al 41-lea” de Grigori Ciuhrai)

ABEL GANCE

(regizor — FRANȚA)

„Dacă ne desprindem de sol”...

Publicul din sălile de cinema doarme. Doarme încă de pe vremea lui Méliès. Și de atunci încoace s-au făcut puține lucruri pentru a-l trezi. S-au realizat progrese în aviație, în medicină, în tot. Dar cinematograful ca și publicul său au rămas într-o stare semi-letargică. Eu, de-a lungul unei lungi cariere am făcut tot ce am putut pentru a-l trezi, atât prin filmele cât și prin scrierile mele. Cred că spectatorii sînt însetați să găsească în cinematograful elevația pe care nu o mai află nicăieri. Cinematograful este mijlocul ideal de luptă împotriva egalizării care se produce tot mai mult pe plan spiritual. Gîndirea cinematografică trebuie să fie ca racheta ce se îndreaptă spre lună, să ne desprindă de sol, să ne



„Eu am încercat să-l trezesc”...
(Abel Gance cu S. Koscina și D. Levi)

scoată din atmosfera pămîntească, adică din atmosfera de toate zilele. Dar pentru aceasta e nevoie de regizori talentați și mai ales de subiecte deosebite. În momentul de față cinematograful e pe cale de dispariție. Vezi un film și zece zile mai târziu încerci zadarnic să ți-l amintești, pentru că îl confunzi cu alte 20 asemenea lui. Peste tot nu întîlnești decît mărunte povești de adulter, de spionaj sau de gangsteri. Ne înăbușă mediocritatea. Doar Orson Welles sau Alain Resnais mai dau, din cînd în cînd, cîte o operă autentică.

ION POPESCU GOPO

(regizor — ROMÂNIA)

„Dacă-l stîrnești curiozitatea”

Publicul poate și trebuie cucerit, pentru că altfel ar dispărea rațiunea spectacolu-



„Eu îl captez...”
(„Faust XX” de Gopo)

lului. Dar iată mai întîi ce cred eu despre public. Această masă imensă de oameni diversă și variabilă are datoria să fie cu adevărat spectator. Pe acești spectatori eu îi împart astfel: pe vîrste — copii, adolescenți, maturi, vîrstnici sau toți la un loc; pe educație — primitivi, analfabeți, școlarizați, culti sau toți la un loc; pe specializare — profesii, melomani, snobi sau trecători accidentali prin sălile de proiecție. În afara spectacolelor programate, de exemplu, pentru copii sau cinecluburi, spectatorii sînt atrași de titlurile filmelor, de o vedetă sau alta și (dar întotdeauna la sfîrșit) după criteriul strict cinematografic, adică scenariu, regie, etc. Fiecare creator acționează asupra publicului cu metoda lui. De exemplu, unii mizează pe amploarea filmului, zeci de mii de figuranți, cetăți antice, costume, pe scurt pe producții colorate, stereofonizate, panoramice, circaramice. Alții mizează pe subiect: dramă, comedie sau amuzamente cu ballet, muzică, călătorii. Alții pe specific cinematografic, filmări originale, montaj, etc. Aceasta ar fi teoria, atît cît se poate teoretiza într-o anchetă. Personal încerc un drum nou. Originalitatea acestui drum ar fi că nu vreau să ajung penimeni din urmă. Caut să invent poteci care cîndva să fie șosele. Metoda mea de a cuceri publicul este să-i stîrnesc curiozitatea. A doua datorie după stîrnirea curiozității este grija ca publicul să nu fie dezamăgit. Filmul poate chiar să nu fie reușit (reușita e atît de vast controversată!), dar trebuie să răspundă curiozității spectatorului și să-i dea prilejul să-și comenteze curiozitatea. Cam așa gîndesc eu despre publicul meu, public divers, numeros după statisticile contabile. Dar nu numai acest public mă neliniștește, ci și publicul de Cinematecă care va vedea filmul peste 20, 100 de ani. Vreau să adresez mesaje și acestui public. Vreau să aflu atunci că n-am văzut astăzi, numai astăzi și că am încercat să străpung viitorul. Și mai sper într-un public căruia i-am făcut rezumate, ușor de transportat, despre istoria lumii. Dacă cosmonauții vor întîlni ființe curioase pe alte planete, îl rog să le proiecteze filmul de desen animat „Scurtă istorie”.

GIOVANNI GRAZZINI

(ziarist — ITALIA)

„Depinde de public și de filme”

Nu știu care va fi viitorul cinematografului. Cred însă că acel tip de cinema care mă interesează, mă refer la cel numit „de artă”, va deveni din ce în ce mai mult un spectacol pentru un public restrâns, întrucât grosul publicului va fi anexat de către televiziune, a cărei importanță și răspindire vor spori pînă ce va ajunge să se instaleze în fiecare casă pe un perete care îi va fi integral dedicat. Filmele cu un anumit nivel și calitate artistică vor trebui să se retragă în mici săli cvasi-clandestine, întrucât la un anumit punct de dezvoltare a societății industriale, arta — în sensul tradițional în care o concepem astăzi — va deveni un fapt clandestin.

În momentul de față, chiar și industria cinematografică își caută noi căi de dezvoltare. Ne aflăm la jumătatea drumului între vechea concepție despre spectacol — ca artă pentru toți — și cea a unui spectacol de elită. Dacă comparăm diferențele între filmele lui Godard și filmele comerciale americane, ne dăm seama că fiecare se adresează unui public total diferit. Deci răspunsul la întrebarea dumneavoastră e mai mult decât complicat de găsit, pentru că trebuie să ne întrebăm mai întîi ce tip de public vrem să atragem și apoi spre ce tip de cinema.

IURI IAKOVLEV

(actor — UNIUNEA SOVIETICĂ)

„Cu un bun regizor, un bun scenariu...”

Nu știu dacă există, sau chiar dacă există, eu nu cred în metodele de atra-

„Eu muncesc pentru el”...
(Iuri Iakovlev)



gere a publicului. Pentru mine totul e să muncesc, iar condițiile ideale ar fi: un bun regizor, un bun scenariu și un bun rol. Rezultatul nu ar putea fi decât cîștigarea publicului.

RAJ KAPUR

(actor — INDIA)

„Cu condiția să-l cunoști”

Pentru „a atrage” publicul, trebuie să-l cunoști viața, lucrurile care-l fac feri-



„Eu îl iubesc...”
(Raj Kapur)

cit sau nefericit și să le exprimi. Meseria noastră este astfel cea mai umană dintre toate. Cît despre public, îl iubesc ori de unde ar fi, pentru că zîmbetele și lacrimile sînt pretutindeni la fel.

JERZY KAWALEROWICZ

(regizor — POLONIA)

„Publicul ne poate cuceri pe noi?”

Dacă publicul și filmul există cu adevărat (cine știe, poate sînt numai niște



„Eu mă întreb dacă există...”
(„Faraonul” de Jerzy Kawalerowicz)

intenții ale noastre), relația lor e reciprocă: publicul influențează cinematograful și acesta, la rîndu-i, îi modifică psihologia, informația, punctul de vedere. Deci, întrebarea poate fi formulată și invers.



„Eu îi mențin atenția...”
(„Șpilul” de Richard Lester)

RICHARD LESTER

(regizor — ANGLIA)

„Dacă îl distrezi...”

Principalul lucru este să-l distrezi pe spectator și pentru asta poți face orice. N-ai numi însă o asemenea acțiune *mănevră*, întrucît ea este instinctivă, determinată fiind numai de un anumit mod de a vedea un subiect sau o idee. Atenție însă, trebuie să avem grijă să nu înțelegem greșit termenul de *distracție*. Pentru mine ca spectator, a mă distra este sinonim cu a vedea un film care mă interesează, care mă prinde. Cred că dacă între film și audiență se stabilește o anumită relație, înseamnă că filmul este distractiv, chiar dacă e vorba de o tragedie. Ca un film să te țină cu sufletul la gură, să te distreze, în sensul în care înțeleg eu, nu e nevoie de cîntece și de dansuri sau de gaguri. Filmul trebuie să izbutască să mențină permanent atenția spectatorilor din sală. Numai astfel își poate atinge scopul, numai astfel poate fi util.



„Eu nu cedez tentației dragostei sale” (Irina Petrescu)

IRINA PETRESCU

(actriță — ROMÂNIA)

„Nu cunosc rețeta ideală”

„DA, Publicul poate fi cucerit. MAI MULT CHIAR. Publicul trebuie cucerit. Aceasta este deviza permanentă și singurul secret al actorului de cursă lungă, al actorului care știe să nu cedeze ten-

tației de a se lăsa cucerit de public. Publicul este cel mai redutabil partener al actorului și pentru ca relația lor de *cuplu* să fie perfectă, ei trebuie să se servească și să se respecte reciproc. Esențial este să știi să-i dai partenerului posibilitatea de a-ți oferi încrederea lui. Nu cunosc rețeta ideală a acestui produs; cantitățile de ținută, farmec, receptivitate, eleganță, inteligență și firesc pe care le pune actorul în „compoziție” variază uneori de la „cît un bob de mazăre” pînă la „cît cuprinde”...

AMZA PELLEA

(actor — ROMÂNIA)

„Sînt necesare cinci minuni...”

Pentru a cucerii acest balaur cu mii de capete trebuie să se întîmple, obligatoriu, cîteva minuni. Și anume:

Să ai șansa să întîlnești publicul.

Să-l întîlnești exact atunci cînd ești pregătit.

Să ai posibilitatea să-l reîntâlnești, Să nu-l dezamăgești, dându-i întotdeauna exact ceea ce așteaptă de la tine și adăugînd de fiecare dată un „ceva” în plus.

Să ai o viață artistică cît mai lungă, Cînd s-au împlinit toate aceste minuni și dacă mai ai și un dram de noroc pe deasupra, s-ar putea să-l cucerești. Pare imposibil, nu? Și totuși există cazuri. Deci merită încercat.

SATYAJIT RAY

(regizor — INDIA)

„Cu un story bun”

La începutul carierei consideram că singurul lucru care contează este ca filmul pe care-l făceam să-mi placă mie. Treptat însă am învățat că un film nu există decît într-o sală de cinema. Publicul este mult mai inteligent decît am fi uneori tentați să-l credem. Și merită mai mult credit decît îi dau distribuitorii care inundă piața cu pelicule comerciale de tipul James Bond sau alte cicluri de spionaj și superproducții. La noi, nu s-a ținut niciodată seama de doleanțele publicului indian. Dacă am fi făcut-o, cred că situația s-ar fi schimbat (numai la Calcutta există, de pildă, 200 de cinematcluburi, fiecare avînd un număr de peste 2000 de membri). Așa, din lipsă de altceva și dat fiind că cinematograful continuă să fie în India, practic, unicul

spectacol public popular, pînă și publicul de cinefili e obligat să îngurgiteze toate ineptiile care i se oferă în circuitul normal.

În ceea ce privește manevrele pentru cucerirea publicului, am impresia că în filmele europene, esențiale sînt scenele sexy, fie că e vorba de operele unor cineaști conservatori, sau dimpotrivă, de realizările unor tineri avangardiști. Peste cîțiva ani spectatorii se vor plictisi cu siguranță. În India se folosesc alte cîrlige la public: vedetele și slagărele. Nu are atît importanță calitatea filmului, cît distribuția acestuia. Dacă reușești „să pui mina” pe o vedetă, poți fi sigur de succes. Pe de altă parte, tradiția filmului muzical face ca esențial pentru cariera unui film să fie un slagăr bun.

Cît despre mine, cred că singurul truc pe care-l folosesc este de a acorda prioritate narațiunii. Sînt convins că story-ul este, în cele din urmă, singurul lucru cu care-l poți captiva pe spectator.

ALVARO RENZ

(actor — COLUMBIA)

„Dacă reușești să-i plăci...”

Ai publicul de partea ta dacă-i oferi lucruri bune, de calitate, care îi plac,

La noi sînt apreciate filmele de acțiune comedice, filmele polițiste. O adevărată performanță este să nu joci în acest gen de filme și în același timp să-ți poți face un public al tău.

JAN SMOK

(operator — Cehoslovacia)

„Nu știu cum...”

Publicul s-ar putea împărți, cred, în două mari categorii: publicul obișnuit, cel care cumpără bilet de intrare într-o sală unde se duce sau să ridă sau să plîngă în fața unei vieți înscenate; celălalt, publicul care se mulțumește cu cel mai fascinant film posibil: viața însăși. Nu știu cum poți să-l ai de partea ta, dar metodele de a-l cuceri sînt cu siguranță diferite în funcție de categoria din care face parte.

ALBERTO SORDI

(actor — ITALIA)

„Dar public fără noi ar exista?”

„Eu îi acord credit...”
(„Charulata” de Satyajit Ray)



„Eu îl stimez”
(Alberto Sordi)

Am exista oare fără public? Eu îl stimez și prețuiesc. Îmi place să-l stu-

diez și să-i iasă în întâmpinarea dorințelor interpretând eroi cât mai apropiați de cei existenți. Într-un fel, actorii pătrund în viață și atunci de ce să nu ne întrebăm: ar exista pare public fără noi?

MONICA VITTI

(actriță — ITALIA)

„Dacă Izbutești să fii tu însuși”



*„Eu sînt cum sînt...”
(Monica Vitti)*

GHEORGHE VITANIDIS

(regizor — ROMÂNIA)

„Greu, dar poate”

„Noțiunea de public presupune o diferențiere netă de vîrstă, cultură, păături sociale, stadiu de evoluție în receptivi-

tatea a ceea ce este nou. Acceptînd că fiecare film se adresează cu precădere unui anume public, cred că publicul poate fi, foarte greu, e adevărat, dar poate fi cucerit. Filme care să întrunească azeziunea, simpatia, entuziasmul mai multor categorii de public sînt *rara avis*, dar există și asemenea filme care întrunesc succesul de public și cel de prestigiu. Drept mici manevre pot recomanda cîteva axiome: 1) universalitatea temei

și a ideilor; 2) sinceritatea și autenticitatea adevărului vieții, ale detaliilor; 3) simplitatea, claritatea povestirii; 4) farmecul personal al actorilor; 5) originalitatea și accesibilitatea modalității de a povesti: **INVENTIVITATEA**. La „Răutaciosul adolescent” m-am străduit să cuceresc spectatorul cointeresîndu-l, implicîndu-l direct în dramă, solicitîndu-l să găsească el singur deznodămîntul. Și cred că nu am greșit.

„Eu îl cointerez...” („Răutaciosul adolescent” de Gh. Vitandis)





FILMELE
NOASTRE

INVIZIBILĂ MASĂ ROTUNDĂ A CÎTITORILOR

„Diminețile unui băiat cuminte” „...după părerea mea, cel mai bun film românesc, deși finalul...” (Corneliu Voinea)



îndreptar de buzunar

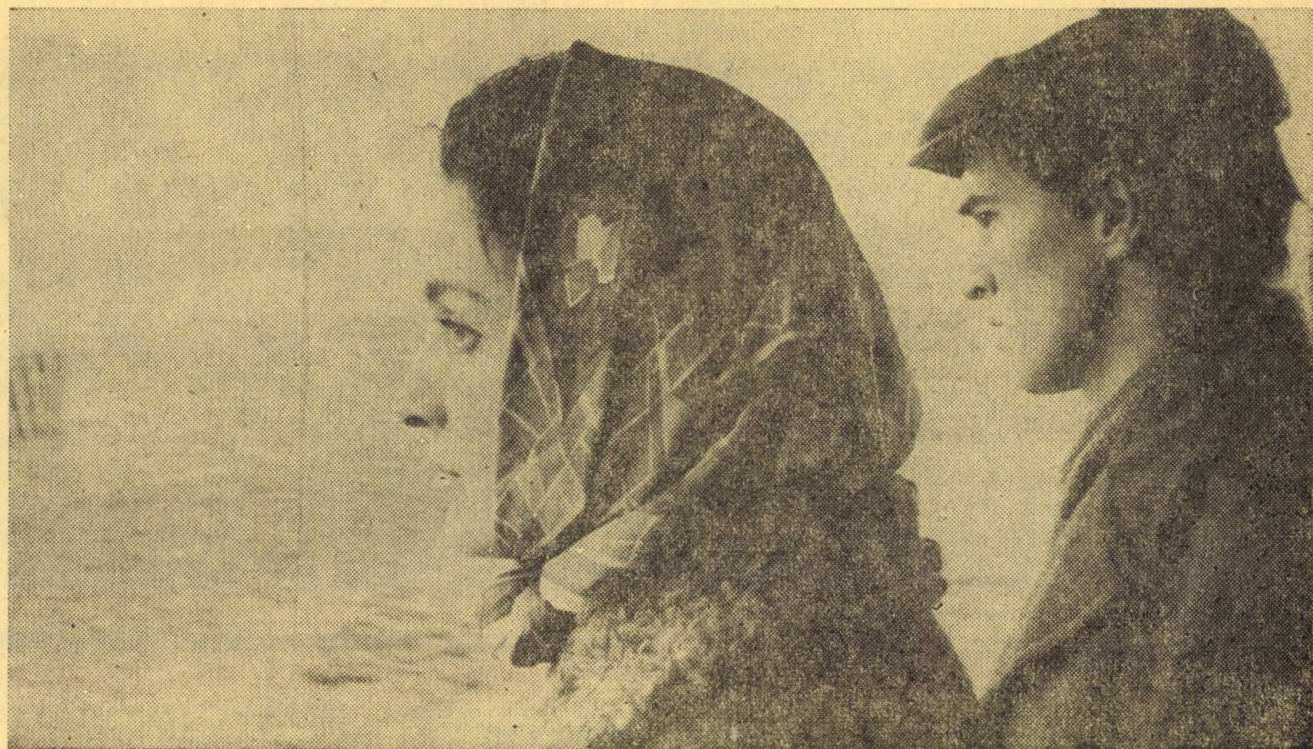
*Spațiul
nu ne-a îngăduit
să cuprindem
pe toți creatorii.*

*Această importantă sarcină
îi revine dicționarului de cineaști români
pe care îl așteptăm cu nerăbdare.*

Ceea ce ne-a impresionat întotdeauna a fost pasiunea, exigența chiar și dârzenia cu care cititorii noștri gîndesc și pun la inimă marile probleme ale filmului românesc. Am încercat să realizăm un asemenea dialog în care argumentele credem că nu vor speria pe nimeni, căldura sufletească va transpare lesne, iar soluțiile — explicite sau implicite — vor da de gîndit.

„Curierul e o masă rotundă, invizibilă a publicului“, cum ne scrie cititorul Traian Mican din Bd. Republicii 24-26, Arad. →

„Duminică la ora 6“ „...idolatrizat sau hulit, un film de actualitate“ (N. Dumitrescu)



Regizori filme artistice

● BLAIER Andrei

Născut în 1933. Debutază în cinematografie colaborînd cu Sinișa Ivetici la „Ora H“ (1956); „Prima melodie“ și „Mingea“ (1958); „Furtuna“ (1960). Semnează apoi regia filmelor „A fost prietenul meu“ (1962); „Casa neterminată“ (1964); „Diminețile unui băiat cuminte“ (1966). Condurul de aur pentru cel mai bun scenariu (Constantin Stoiciu) — Gottwaldow 1967; „Apoi s-a născut legenda“ (1968)

● BOSTAN Elisabeta

Născută în 1931. Specialista noastră în filme cu copii debutează cu scurt-metraje documentare. Primul lung metraj este „Puștiul“ (1961); „Năică“ (scurt metraj — 1963) cucerește publicul pe toate meridianele: Pelayo d'Oro—Gijon 1964; Medalia de aur și Marele premiu al Juriului — Teheran 1964; Premiul pentru cel mai bun scurt metraj cu actori — Mamaia 1964; Premiul pentru cel mai bun film pentru tineret — Tours 1964; Diploma la Festivalul filmului de tineret — Cannes 1965. — „Amintiri din copilărie“ (1965) Marele Premiu și Premiul special al Juriului — Gijon 1965; „Năică și barza“ (scurt metraj — 1966) Medalia de argint pentru cea mai bună interpretare — La Plata 1967; Premiul Asturias pentru regie și o Mențiune specială — Gijon 1967; Certificat de merit-Adelaide

1968. — „Năică pleacă la București“ (scurt-metraj 1967) Defanul de aur — Teheran 1968; „Năică și veriga“ (1967 scurt metraj) Placheta Leul San Marco — Veneția 1968; Osso Pardo Asturiano — Gijon 1968; „Tinerete fără bătrînețe“ (1969)

● BRATU Lucian

Născut în 1924. După un scurt-metraj realizează în 1958, debutează în lung metrajul artistic „Secretul cifrului“ (1959); „Tudor“ (1962) Premiul special al Juriului și Crucea Sudului — Buenos Aires 1964; Statueta de argint — Cork 1964; Marele Premiu, Premiul pentru interpretare și

Am începe cu una din cele mai ingenue opinii întâlnite în corespondența noastră, cea semnată de FLORICA HOTU (com. Săvișin-Jud. Arad): „...Sînt foarte, foarte mirată că unii cititori nu admiră filmele românești și actorii români.

Vă rog foarte mult, dacă se poate, să nu mai publicați scrisorile acelor care spun că filmele noastre nu sînt bune”.

Discuția, „conflictul”, începe tocmai de la refuzul celor mai mulți cititori de a accepta și împărtași o asemenea viziune idilică asupra filmului și publicului românesc. Cei mai mulți socotesc că o atitudine critică valorează mai mult decît o admirație curată dar neargumentată.

De ce, de ce, de ce...

Primul aspect ar fi cascada de „de ce-uri”, un fel de răscolire foarte „sufletistă” a materiei, în

care simți căutarea febrilă a „rădăcinilor”, voluptatea „adevărurilor crude”.

La cinema sau la cofetărie?

CRISTIAN DAN NICOLAU (str. Glădiei nr.7 — București):

„Adevărul foarte crud este că în afară de filmele istorice, marea majoritate a filmelor noastre sînt mediocre. De ce? De ce nu știm să facem decît (cu îngăduință) filme istorice bune? Subiectele de actualitate sînt sterpe, neatrăgîndu-ți atenția de loc. Este de ajuns să vezi cîteva scene de la începutul filmului și îți dai seama de filmul întreg. Uneori replicile sînt atît de banale încît te pufnește rîsul chiar dacă pe ecran acțiunea este „destul” de tragică. În iarnă au apărut două ecranizări ale romanului Tom Sawyer; am auzit doi copii de 9—10 ani spunînd că mai bine mergeau la cofetărie decît să se ducă la filmele sus amintite. Am intrat și eu să văd — împuscături, care mai degrabă semănau cu furculițe căzute pe ciment în bucătărie, și alte scene pe care nu mai

„Columna” „...Istoria, iată tema celor mai bune scenarii” (Nicolae Rusu)



îndreptar de buzunar

pentru muzică — Mamaia 1964; film plasat pe primul loc în box-office-ul național. „Sărutul” (1964); „Un film cu o față fermecătoare” (1966).

● CĂLINESCU Paul

Născut în 1902. Își începe activitatea ca realizator de filme documentare în cadrul Oficiului Național Cinematografic. „Colțuri din România”; „București” (scurt metraje — 1936) ambele realizate în colaborare cu Kurt Wasse. „Țara Moților” (scurt-metraj — 1938) Placheta Leul San Marco—Veneția 1938. Debutează în lung metraj cu „Răsună valea” (1949) Diploma de onoare — Karlovy Vary 1950, primul film artistic al cinematografiei noastre socialiste. „Desfășurarea” (1951) „Pe răspunderea mea” (1954); „Porto-Franco” (1962); „Titanic Vals” (1964).

● CALOTESCU Virgil

Născut în 1928. Cunoscut mai întîi ca realizator de filme documentare, printre care: „Scoicile n-au

vorbit niciodată” (1962); „Mărturisirile unei mese de restaurat” (1963); „Ritmuri și imagini” (1966); „Pe urmele lui 1907” (1967). Și-a încercat forțele și în domeniul filmului artistic: „Camera albă” (1965); „Subteranul” (1967); „Războiul domnițelor” (1969).

● CIULEI Liviu

Născut în 1923. Regizor de teatru, actor, scenograf. Artist emerit. Regizor secund la „Moara cu noroc” (de Victor Ilie—1956). Realizează „Erupția” — 1957; „Valurile Dunării” (1959) Globul de cristal — Karlovy Vary 1960; „Pădurea spinzuraților” (1964) Premiul pentru cea mai bună regie — Cannes 1965; Premiul de excelență UNIAEC-Milano 1964; „Marele Premiu „Pelicanul alb” — Mamaia 1965. A jucat în „Valurile Dunării”, „În sat la noi”, „Soldați fără uniformă”, „Pădurea spinzuraților”. A realizat scenografia la „Mitrea Cocor”, „Nepoții gornistului”, „Răsare soarele”.

● COCEA Dinu

Născut în 1929. Între 1954—1965 lucrează ca regizor secund. Debutează ca realizator cu „Haiducii” (1965) Premiul pentru prima operă — Mamaia

1966; „Răpirea fecioarelor” (1967) achiziționat în 1968 de 9 țări; „Războiul haiducilor” (1968) achiziționat de 8 țări.

● DRĂGAN Mircea

Născut în 1932. Debutează în 1957 cu filmul „Dincolo de brazi” semnînd scenariul și regia în colaborare cu Mihai Iacob. Urmează „Setea” (1960) Medalia de argint — Moscova 1961; „Lupeni '29” (1962) Medalia de argint și Diploma Uniunii Scriitorilor din URSS pentru cel mai bun scenariu (Nicolae Tic, Eugen Mandric, M. Drăgan) Moscova 1963. Calitățile demonstrate de regizor în realizarea scenelor de masă sînt afirmate aici pe deplin. „Neamul Șoimăreștilor” (1963) Premiul de excelență UNIAEC pentru calitatea fotografiei și ingeniozitatea mișcării — Milano 1964; film plasat pe locul doi în box-office-ul național. „Golgota” (1966); „Columna” (1968) — achiziționat în 1968 de 7 țări.

● GEORGESCU Jean

Născut în 1904. Actor și regizor, pionier al filmului românesc. Debutează în cinematografie cu



Margareta Pogonat

„...un panou pe care să stea scris: Actorul” I (Iuliana Micu)

„Dimineție”, da — dar...

vreau să le amintesc. Acesta este adevărul — filmul nostru este departe de ce-ar trebui să fie... Poate cele spuse de mine vi se vor părea cam tari — cam exagerate — dar cred că ele cuprind câteva grame de adevăr căruia ar trebui să i se dea o mai mare atenție”.

CORNELIU VOINEA (București):

„Prima întrebare, ca și ultima, cea care conține într-însa o ploaie de întrebări este următoarea: „Ce se întâmplă cu producția de filme la noi în țară?”... Nu pot spune că din producția noastră nu mi-au plăcut totuși câteva filme, deși...

„Diminețile unui băiat cuminte” este — după părerea mea — cel mai bun film românesc realizat până acum, chiar dacă are multe lipsuri, mai ales finalul. Irina Petrescu nu mi-a plăcut în acest film, a jucat și joacă prea distant, parcă spune o poezie pe care nu o înțelege. În schimb Dan Nuțu a fost ceva nou pentru mine, dar mă gândesc că și lura Darie a fost și pe urmă a stat multă vreme pe tușă. Dan Nuțu era foarte apropiat de rol, parcă și juca viața. „Gioconda fără surîs” — o realitate mai puțin trunchiată — cred că dacă ar fi fost realizată prin 57, acum ar fi fost... „altă viață”. „Pădurea spînzuraților” este un film bun deși mie nu mi-a plăcut; totuși îmi dau seama de valoarea lui. „Duminică la ora 6” — Dan Nuțu, „Bariera” — calul de bătaie al criticii, mi-a plăcut, pentru veridicitate”.

Succesul, vedetele...

SANDOR MOLNAR (str. Madach, nr. 36 — Cluj):

„Filmele noastre nu prea au succes. Oare din ce motive? Pentru ce nu avem și noi adevărate vedete? Pentru ce nu s-a născut încă un film românesc cu succes adevărat pe plan mondial? Oare nu avem actori, regizori, scenariști? Avem, dar nu cum ar trebui. Actorii noștri parcă au trac în timpul filmării, vorbesc forțat, parcă se tem că nu e bine ceea ce fac. Nu se simt în glasul lor calmul și precizia necesare rolului respectiv”.

Ah, articolele...

IULIANA MICU (Magistrala Nord-Sud, nr. 15 — București):

„Cînd citesc articolele din revista dumneavoastră, documentate, interesante, cu tot felul de propuneri și sugestii, îmi spun cu tristețe: Ce păcat că se vorbește atît de mult și se face atît de puțin! De ce? Nu sînt în stare să răspund”. ➔

un rol în „Țigăncușa de la iatac” (de Alfred Halm — 1923). Realizează scenarii, regia și rolul principal din „Milionar pentru o zi” (1924). Urmează diferite roluri în „Năbădăile Cleopatrei”, „Maiorul Mura”, „Așa e viața”. Între 1929—1940 — activitate cinematografică la Paris. Întors în țară, realizează cea mai bună adaptare a lui Caragiale pentru ecran din istoria filmului românesc: „O noapte furtunoasă” (scenariu și regie — 1942); („Visul unei nopți de iarnă” (1945); „Petrolul” și „Pădurile” (filme documentare — 1949); „În sat la noi” (regia în colaborare cu Victor Iliu — 1951). Premiul pentru cel mai bun scenariu regizoral — Karlov-Vary 1952. Tripticul „Arendașul român”, „Vizită”, „Lanțul slăbiciunilor” (1951); „Directorul nostru” (1955); „Lanterna cu amintiri” (film de montaj, 1962); „Mofturi 1900” (scenariu și regie — 1964); „Pantoful Cenușăresei” (1968).

GOPO — POPESCU Ion

Născut în anul 1923. Artist emerit. Consecrat în cinematografie prin filmul de animație „Albina și porumbelul” (1951); „Marinică”

(1954); „Ariciul răutăcios” (1955) Diplomă la Mar del Plata — 1961; „Fetița mincinoasă” (metraj mediu cu actori — 1956) Diploma de merit Edinburgh 1956; Medalia de Argint — Damasc 1956; Medalia de Aur — Teheran 1964; „Scurtă istorie” (1957) Marele Premiu — Cannes — 1957; Medalia de Argint a Festivalului Tineretului — Moscova 1957; Premiul III Oberhausen 1957; „Șapte arte” (1958) Marele Premiu — Tours 1958; „O poveste ca-n basme” (metraj mediu cu actori — 1959) Măslinul de Argint — Bordighera 1963; Pelajo d'Oro — Gijon 1963; „Homo Sapiens” (1960) Goldengate — San Francisco 1960; Marele Premiu — Karlov-Vary 1960; Diploma de merit — Edinburgh 1960. Debut în lung-metrajul de ficțiune cu „S-a furat o bombă” (1961). Distins la Edinburgh 1962, Salonul 1962, Bordighera 1963. „Pași spre lună” (1963) Premiul pentru regie — Mamaia 1964; „De-aș fi Harap Alb” (1965) Premiul pentru regie — Moscova 1965; Premiul special al juriului și Premiul pentru scenografie — Mamaia 1965; Premiul de onoare pentru calitatea imaginii la Congresul UNIATEC — Milano 1964; „Faust XX” (1966). Reîntors la vechia pasiune realizează „Pilule” — I (1966); „Pilule” — II (1967); „Sărută-mă sincer” (1968).

IACOB Mihai

Născut în 1933. Debutază în 1955 cu „Blanca” (scurt-metraj) în colaborare cu C-tin Neagu, iar în 1957 în colaborare cu Mircea Drăgan realizează filmul „Dincolo de brazi”; „Darclee” (1960); „Străinul” (1963) Mențiune pentru interpretare (Ștefan Iordache) — Karlov-Vary 1964; Premiul special al juriului și Premiul pentru interpretare — Mamaia 1964; scheciul „Întoarcerea” din „De trei ori București” (1967); „Aventura lui Tom Sawyer” și „Moartea lui Joe-Indianul” (ambele în colaborare cu Wolfgang Liebeneiner — 1968).

MARCUS Manole

Născut în 1928. Se face cunoscut publicului prin scurt-metrajul „La mere” (1955) realizat în colaborare cu Iulian Mihu; „Viața nu iartă” (în colaborare cu Iulian Mihu — 1957); „Într-o dimineață” (scurt metraj — 1958) primul film românesc în cinemascop. „Nu vreau să mă-însor” (1960); „Străzile au amintiri” (1962); „Cartierul veseliei” (1964) Premiul pentru cea mai bună regie — Mamaia 1965; „Zodia Fecioarei” (1966) Trofeul Dama de Paragus și Diploma de onoare — Barcelona 1967. ➔

Dar actorii?

De la acest val de „de ce”-uri generale, masa noastră rotundă trece la detalii.

Doar Irina? ALINA NANU (Cîmpulung — Mûşcel):

Doar Nuţu! „Unde ne sînt actorii? De ce folosim la nesfîrşit acelaşi actori? De exemplu: Irina Petrescu şi Dan Nuţu. Mă închin în faţa farmecului ei, în faţa talentului lui, dar... Unde e George Constantin? Unde e Radu Beligan? Unde e Ion Besoiu? De ce nu mai joacă Şerban Cantacuzino — după ce-a fost admirabil în „Gaudeamus igitur”, „Străinul” — de ce? Oare Dem Rădulescu nu poate juca decît în comedioare de duzină, unde e pus să spună nişte replici inadmisibil de stupide? L-aţi văzut în Caţavencu? E magnific. Unde e Silviu Stănculescu? De ce tace Florin Piersic? De ce se face greşeala de a-l pune pe Piersic să joace acelaşi personaj? În „Oameni şi şoareci”, în „Idiotul” mi s-a părut formidabil. Unde-s filmele echivalente? Margareta Pîslaru

Cercul şi treapta

NICOLAE RUSU (str. Ştefan cel Mare nr. 87 — Vaslui):

„Eu afirm că la unii actori români, în faza de debut, se vede un interes mai mare faţă de joc, interes care dispare după unul sau două filme, sau după ce cred că şi-au creat cercul lor solid sau după ce au crezut că au urcat o scară mai sus în viaţa socială”.

Şi mai detaliate în critica artei actriceşti sînt replici de genul acesta:

Filmare la „Runda 6-a” „...regizorii noştri ar trebui să...” (Molnar Sandor)



Îndreptar de buzunar

● MIHU Iulian

Născut în 1926 la Bucureşti. Mai întîi asistent de regie. După „La mere” (scurt-metraj 1955) şi „Viaţa nu-i uşoară” (1957) — ambele în colaborare cu Manole Marcus, realizează: „Poveste sentimentală” (1961), „Procesul alb” (1965) Marele premiu — Mamaia 1966.

● MUNTEANU Francisc

Născut în 1924. Scriitor, scenarist şi regizor „Soldaţi fără uniformă” (1960); „Cercul n-are graţii” (1962); „La vîrsta dragostei” (1963); „La patru paşi de infinit” (1964) Menţiune specială a Juriului pentru regie — Mar del Plata 1965; „Dincolo de barieră” (1965); „Tunelul” (1966) Premiul special al Asociaţiei Cineaştilor din R.S.R.; Diploma pentru debut actrişei Margareta Pîslaru — Mamaia 1966; „Cercul începe la etajul III” (1967).

● MUREŞAN Mircea

Născut în 1928. Desfăşoară mai întîi o activitate de scenarist şi regizor de scurt metraje. Primul său lung metraj este „Partea ta de vină” (1962); „Răscoală” (1965) Premiul pentru opera prima — Cannes 1966; Premiul pentru regie — Mamaia 1966. „Knock-out” (1967); „Baltagul” (1969).

● NAGHI Gheorghe

Născut în anul 1932. Debutează cu scurt metraje, iar primele trei filme de ficţiune le realizează în colaborare cu Aurel Miheles: „Două lozuri” (1967), „D’ale carnavalului” (1958), „Telegrame” (1959). În colaborare cu Sică Alexandrescu semnează „Bădăranii” (1960). Realizează independent „Lumina de iulie” (1963); „Globul de cristal” — scurt-metraj (1964); „Vremea zăpezilor” (1966) Premiul pentru scenariu — Mamaia 1966; „Cine va deschide uşa?” (1967) Menţiune specială pentru regie din partea Juriului — Teheran 1967.

● NICOLAESCU Sergiu

Născut în 1930. Interesantă activitate de documentarist. „Primăvara obişnuită” (1962) Premiul de excelenţă al Congresului UNIA TEC — Moscova 1962; Premiul I — Praga 1963; Premiul III — Salonic 1963; „Memoria trandafirului” (1963) Premiul pentru cel mai bun film experimental — Mamaia 1964; Diploma de merit — Edinburgh 1964; Menţiune — Cork 1964; „Diploma de onoare a Congresului UNIA TEC — Milano 1964; Premiul II — Triesta 1965; „Lecţie în infinit” (1965) Premiul pentru cel mai bun film experimental — Mamaia 1965. A debutat în lung metrajul de ficţiune cu „Dacii” (1966).

● PINTILIE Lucian

Născut în 1933. Regizor de teatru, îşi face ucenicia cinematografică pe lângă Victor Iliu, lucrînd ca asistent de regie. A realizat pînă în prezent: „Duminică la ora 6” (1965) Premiul special al Juriului

ELISABETA DAMIAN (București):

„Apropo de actrițe: oare nu li se predau lecții de machiaj? Nu de alta, dar putem ajuta natura! Ați văzut ce ochi minunați are Claudia Cardinale? Liz Taylor are faima celor mai frumoși ochi violeti din lume. De n-ar fi rimelul, creionul dermatograf și genele false, oare ar avea aceeași faimă? De ce actrițele noastre nu se machiază frumos, măcar pentru poze dacă nu mereu? Oare ele nu știu că și machiajul are moda sa? Și zău că au ochi frumoși! Actrițele noastre continuă totuși să se machieze ca acum cinci ani, cu niște „cozi“ la ochi mai lungi decât sprâncenele. Ca să fii vedetă în cinematograful trebuie să ții pasul cu moda. Actrițele noastre nu vor să fie frumoase și admirate?”

Regizorii? Regizorii sînt o altă poveste... Nimeni nu le neagă talentul, dar...

Dar regizorii?

Nu sîntem de la Polul Sud... IULIANA MICU: (?)

„Dacă cineva, venit de aiurea (să zicem de la Polul Sud), cineva care n-are nici o idee despre cinematografia noastră, cineva care n-a văzut nici un film românesc — dacă acel cineva deci ar citi răspunsurile celor 11 regizori apărute în revista dumneavoastră (nr. 6/1968) ar crede că noi stăm pe roze. Că la noi sînt arhipline la filmele românești. Că la noi se fac din cînd în cînd și capodopere. Căci iată ce spun regizorii: „Din fericire, pînă acum n-am avut insuccese“ (Elisabeta Bostan). „Nu cunosc insuccesul“ (Gopo). „Nu am avut încă insucces la publicul care mă interesează“ (Savel Stiopul). „Nu știu, întrucît nu am avut insucces de public“ (Mălina Urșianu). Din păcate, noi nu venim de la Polul Sud, noi am văzut filmele românești, am stat în sălile pe jumătate (dacă nu mai mult) goale, noi cunoaștem situația filmului românesc. Atunci de ce ne îmbătați cu vorbe?... Am văzut „Legenda“ lui Blaier și „Răutăciosul adolescent“. Sînt două filme bune, dar nu trebuie exagerată importanța lor. E adevărat că se disting în peisajul sărac al cinematografului nostru, printr-un anume profesionalism al creatorilor... E foarte bine că



„Cerule începe la etajul III“ „Un erou pozitiv...“ (N. Dumitrescu)

s-a făcut „Legenda“. Duceți-vă neapărat s-o vedeți. Filmul acesta trebuie păstrat cu grijă, difuzat la Cinematecă, căci el demonstrează încă o dată că filmul românesc are actori mai buni decît merită. Puneți la buftea un panou uriaș pe care să stea scris: Actorul. Cu A mare.

Replica lui Dan Cristian Nicolau e mult mai tranșantă și mai concisă:

„Vina e numai a regizorilor și a scenografilor“. (?)

GORNELIU VOINEA — (București):

„Nu, vina e numai a scenariilor și implicit a scenariștilor...“

lui — Mamaia 1966; Premiul special al Juriului — Mar del Plata 1966; Premiul special al Juriului la Congresul UNIAEC — Praga 1966; Marele Premiu al Festivalului filmului de tineret — Cannes 1967; Mențiune specială — Hyères 1968.

SAIZESCU Geo

Născut în anul 1932. A semnat regia filmelor: „Doi vecini“ (metraj mediu — 1958); „Un suris în plină vară“ (1963) premiat pentru cel mai bun scenariu, interpretare masculină și cel mai interesant debut regizoral — Mamaia 1964; „Dragoste la zero grade“ în colaborare cu Cezar Grigoriu (1964) Mențiune de onoare Dama del Paraguay — Barcelona 1964; „La porțile pămîntului“ (1965); „Balul de simbătă seara“ (1967).

SĂUCAN Mircea

Născut în 1928. Debutază în cinematografie din 1955 ca realizator de scurt-metraje. Lung-metraje realizate: „Casa de pe strada noastră“ (1957); „Pagini de vitejie“ (film de montaj — 1959); „Cînd primăvara e fierbinte“ (1960); „Meandre“ (1966).

STIOPUL Savel

Născut în 1926. Debutază în 1953 ca realizator de scurt-metraje documentare. Se afirmă în filmul artistic cu „Anotimpuri“ (1963). Pentru episodul „Contrapunct în alb“ filmul este distins cu Mențiunea de onoare — Gijon 1964; Mențiunea specială a festivalului filmului de tineret — Cannes 1965; Placa de argint — Teheran 1966; „Ultima noapte a copilăriei“ (1966) Premiul pentru regie — Phnom-Penh (1968).

VITANIDIS Gheorghe

Născut în 1929. În cinematografie din 1954, mai întîi ca regizor secund. „Băieții noștri“ în colaborare cu Anastasia Anghel — (1959); „Post-restant“ (1961); „Gaudeamus igitur“ (1965) Premiul I „Defanul de aur“ — Teheran 1965, Diploma de onoare — Gijon 1966; Premiul Tineretului — Gottwaldow 1966; „Șeful sectorului suflute“ (1967); „Răutăciosul adolescent“ (1969).

Regizori film documentar

BEHAR Nina

Născută în 1930. Specializată în filme despre artă. „Luchian“ (1958); Arta monumentală“ (Premiul revistei „Formes actuelles“ Paris 1965; Premiul la festivalul internațional al filmului de arhitectură — Paris 1965; Mențiune de onoare la festivalul filmului de tineret Cannes 1963); „Vacanță la Mamaia“ (1965) Premiul I Lausanne — 1966, „Miinile pictorului“ (1967); „Lucian Grigorescu“ (1968).

BOIANGIU Alexandru

Născut în 1932. Predilecție marcată pentru filmele de anchetă-socială. „Pietonul“ (1961); „Casa noastră ca o floare“ (1963); „Oitenii din Oltenia“ (1965) — Premiul pentru cel mai bun film docu-

Scenariile? Să vedem...

E extrem de semnificativ cum în domeniul scenariului replicile se leagă în jurul aceluiași probleme-cheie: autenticitate, actualitate, adevăr.

Exagerările STELIAN LUP (str. Moldovei nr. 14 — Tg. Mureș): „Vreau să spun că multe filme românești, în cele două ore de proiecție, nu ne arată mai nimic din ceea ce este în jurul nostru. Luați „Frumoasele vacanțe”. Vă întreb eu, tineretul de azi care muncește 8 ore pe zi, după 2—3 ani de producție, are posibilitatea să-și cumpere mașini, să-și petreacă vacanța în luxul pe care l-am văzut în filmul mai sus amintit? După părerea mea este o exagerare — și în multe filme de-ale noastre găsești lucruri exagerate. Prea ne laudăm când facem un film mediocru, nu am văzut nici un film critic unde să se mai arate și ceva lipsuri...”

**Miami-
Beach,
Paris-
Match...**

N. DUMITRESCU (Bd. Păcii nr. 168 — București): „Unele personaje din filmele noastre de actualitate par descinse direct din vîile miliardarilor de la Miami-Beach. Un ceai al tinerilor care se află încă în perioada ultimei nopți a copilăriei trebuie neapărat să ia aspectul unei recepții mondene, cu zeci de invitați, la care cîntă și formația Sideral? E absolut necesar ca în garsoniera unui medic chinuit de fantoma unui confrate răutăcios să se găsească băuturi scumpe și un „Paris-Match” care lucește stins, aruncat neglijent, chipurile, pe-un colț de masă? Se pare că pe undeva există opinia că românul, dacă n-are vîlă particulară și automobil american, nu poate simți pe deplin tragicul existențial. Aceeași problemă cu personajele. Andrei Blaier povestește că pentru „Diminețile” a avut discuții cu unele persoane care îi cereau să fie curajoși: să-i arate, de pildă, pe eroii săi jucînd cărți în dormitor. „Și dacă eu nu am nevoie să-i arăt jucînd cărți în dormitor?” a replicat regizorul. Logica însă era simplă: un erou pozitiv face lucruri frumoase, un erou negativ mai face și lucruri urîte. E logica celor ce vor să repudieze o schemă, dar nu repudiază schema în general... A spune că în filmul de actualitate se află viitorul unei cinematografii a devenit un loc comun, cu mențiunea că actualitatea artistică este actualitatea

epocii, și în acest caz „Duminică la ora 6”, idolatrizat sau hulit, este film de actualitate, pe cînd „Zile de vară”, nu. În pofida unor reușite — m-aș referi la „Diminețile...” la anumite părți din „Ultima noapte...” sau „Răutăciosul...”, sau chiar la „Gaudeamus igitur” — filmele românești îmi lasă încă o impresie de inconsistență.”

Dimpotrivă:

Da, istoria! NICOLAE RUSU (Vaslui):

„Eu sînt foarte mulțumit că s-a pus accentul pe realizarea unor filme istorice. Istoria, iată tema pe care se pot realiza cele mai bune scenarii de film”.

**Nu, prezen-
tul!** CORNELIU VOINEA (București):

„Nu. Am citit părerea unui cititor: avem un trecut glorios, să facem filme cu această temă. După părerea mea, a absolutiza acest fapt este o mare eroare. Scoatem numai superproducții istorice, avem trecut... dar prezent? Orice regizor ce se refugiază în trecut nu are „probleme”. Am început cu filme polițiste și n-a mers, am trecut la haiducimuschetari, acum facem filme istorice cu foști actori străini nepensionați, și în sfîrșit, filme de aventuri la care au apărut și regizori străini. Era să uit — am făcut și niște comedii! Ce poate face un accent!...”

M.V. (Brad) — foarte concis:

„Avem nevoie de scenarii, de critici e plină lumea. Mai avem de învățat de la alții mai vechi în meserie”.

Dar soluțiile?

Ca în cazul oricărui dialog constructiv în care omenii se angajează cu spirit de răspundere, majoritatea corespondenților au ambiția și vanitatea unor soluții formulate cu acel sfînt dispreț față de nodul gordian.

îndreptar de buzunar

mentar — Mamaia 1965; „Cazul D” (1966) — Premiul criticilor al revistei „Cinema” — Mamaia 1966; „Ursul” (1968). A realizat și un lung metraj de ficțiune: „Maiorul și moartea” (1967).

● **BARTA Dona**

Născută în 1931. Realizează filme documentare și de știință popularizată. „Povestiri din lumea Marii Negre” (1961) Leul de Argint—Veneția 1962; „Temă cu variațiuni” (1964) Premiul pentru cel mai bun film de știință popularizată — Mamaia 1965; „Efemere” (1967) Diploma de onoare la Congresul AICS — Roma 1968.

● **BARTA Gabriel**

Născut în 1923. Autor a multiple filme din care cităm: „Atenție la tren” (1959); „Cei mici despre lumea mare” (1960) Diploma de merit — Mar del Plata 1961; „Gara” (1965) Premiul pentru cel mai bun scurt metraj experimental — Mamaia 1966.

Și-a încercat forțele și în filmul de ficțiune realizînd în colaborare cu Mihael Busur „Cinci oameni la drum” (1962).

● **BOSTAN Ion**

Născut în 1914. Unul dintre cei mai prolifici realizatori de filme documentare și de știință popularizată. „Ciocirliia” (1955) Medalia de argint pentru creația artistică și fotografierea folclorului național — Damasc 1956; „Doina Oltului” — Marele Premiu de Onoare Paris 1958; „Cetatea Histria” (1956) Premiul II pentru înaltă tehnicitate și realizare cinematografică, Roma 1957; „Prîntre pelicanii” (1962) Diplomă pentru calitatea științifică și artistică la Congresul AICS — Varșovia 1962; Premiul Secretariatului pentru turism — Bruxelles 1965; „Voroneș” (1962) Mențiune de excelență a Festivalului filmului de tineret, Cannes 1964; „Sub aripa vulturului” (1963) Premiul pentru cel mai bun film de știință popularizată — Mamaia 1964; Diploma de onoare a Congresului AICS — Atena 1964; Mențiune specială — Montevideo 1965;

„Pe urmele unui film dispărut” (1968) Diploma de onoare a Congresului AICS — Roma 1968.

● **CHEȘU Doru**

Născut în 1934. Specializat în filme științifice. „Febra aftoasă” (1960) Medalia de aur a celei de-a opta Expoziții Agricole a R.D.G. — Leipzig 1960; „Orel” (1962) Premiul special Roma 1967; „Plasma” (1965) Premiul special — Leipzig 1966; „Accidentul nu-i accidental” (1967) Medalia de aur a Festivalului filmului de protecția muncii — Budapesta 1967.

● **CONSTANTINESCU Pavel**

Născut în 1922. „Cîntecul Bîrzavei” (1961); „Pașiune” (1963); „Comori de artă românească” (1964) Mențiune—Lausanne 1964; Medalia de argint—Praga 1967; „Crimca” (1966); „Copilărie furată” (1967) Premiul orașului Leipzig și Diploma de onoare a Juriului — Leipzig 1967; „Hanoi de la răsărit la asfințit” (1967); „Biserici în lemn”; „A III-a, Constanța” (1968).

„Care ar fi remediile? a) Să se treacă peste șabloanele foarte învechite și foarte ridicole (mai ales că începutul a fost făcut cu „Diminețile”) adică film = viață = veridicitate. b) Să se termine cu importul de actori și regizori veniți la noi în vacanță, deși casă și masă ca în România mai rar... c) Să nu se renunțe așa de ușor la actorii de film români care joacă în două filme consecutive, la intervale de ani de zile.”

Să nu se mulțumească!

Coborînd mai în amănunt, MOLNAR SANDOR (Cluj):

„Regizorilor noștri să nu le mai fie teamă să-și caute personajele în orașele și satele românești, să nu se mulțumească că au ajuns regizori și de restul să răspundă altcineva... Actorii noștri să aibă și fizic, dar mai ales bună dispoziție interioară; să filmeze cu pasiune și nu numai pentru a-și câștiga existența”.

Trebuie să...

N. EMA (Ploiești):

„Filmul românesc trebuie să dezbată actualitatea fără ocoluri și menajamente, să abordeze istoria în aspectele ei majore, să apeleze la arta populară și specificul național în conținut și nu numai într-o formă de paradă. Filmele despre tineret nu trebuie să mai falsifice realitatea cotidiană. Subiectele se pot găsi pe stradă, în tramvaie, în localuri, în cămine, dar din păcate nimeni nu caută acolo unde trebuie căutat...”

Talentele

NICOLAE RUSU (Vaslui): (o idee în finalul scrisorii)

„Nu credeți oare că în rândurile cinecluburilor s-ar găsi talente mai adevărate decât cele ce părăsesc sălile unor institute de artă? Eu cred că da. Încercați!”

Epilog

Să se aplice!

IACOB CIORTEA (str. Horia 11 — Cluj):

„Eu cred că dacă numai un sfert din ceea ce s-a scris despre cinematografia noastră în ultimul timp s-ar citi și s-ar aplica de către cei ce trebuie să citească și să aplice problema, n-ar mai fi problemă, iar impasul ar fi rezolvat. Nu pot să spun însă că mi s-a risipit orice speranță”.

...Dialogul continuă — ne-am permis să conchidem, cât mai concis, în termenii proprii unei ofensive încrezătoare în victorie.

„Haiducii” „...totul merge ca pe roate” (St. Lup)



● DONE Dumitru

Născut în 1923. Realizator de filme documentare și de știință popularizată. „Cultura legumelor în sere și răsadnițe” (1961) Premiul III și Placheta de bronz a Festivalului de filme tehnice și științifice — Budapesta Cel mai bun film agricol — Vancover 1962; 1961; „Colectarea torenților” (1963) Medalia de bronz — Madrid 1966 „Liniorii” (1966) Diplomă pentru calitatea artistică a filmărilor — Mamaia 1966; Premiul I — Cork 1966; Premiul special — Leipzig 1966; Mențiune Buenos-Aires 1968 „Cimentul” (1969).

● HOLBAN Florica

Născută în 1928. S-a remarcat prin filmele sale de anchetă socială. „Oameni și măști (1963); „A cui e vina?” (1965) Premiul pentru cel mai bun reportaj — Mamaia 1965; Premiul Federației Internaționale a Femeilor Democrate — Leipzig 1965; „Copiii, iar copiii” (1966) Premiul pentru cel mai

bun reportaj — Mamaia 1966; „Noi unde ne jucăm?” (Premiul orașului Leipzig 1968.

● ILIEȘIU Mirela

Născut în 1923. O creație originală din care spicuim: „Viscolul” (1953) Premiul pentru cel mai bun scurt metraj Karlovy Vary 1954; „20 de minute în lumea păpușilor” (1960) Certificat de merit Vancover 1961; „Tăbăcarii” (1963) Premiul pentru cel mai bun reportaj — Mamaia 1964; „Ritmuri potrivite” (1964) Orhideea de argint Genova 1964; „Tensiune înaltă la Bechet” (1965) Txistul de argint — Bilbao 1968; „Furnalul nr. 1” (1968) Cupa de onoare — Phnom-Penh 1968; „Cinzelele Renașterii” (1968) Premiul I pentru scurt metraj-Cannes 1969.

● MESAROS Titus

Născut în 1925. Scenarist și regizor de filme documentare. „4000 de trepte spre cer” (1963) Diploma de merit — Edinburgh 1964; „Spre cer” (1965) Marele Premiul pentru scurt metraj — Ma-

maia 1965; Premiul special — Cork 1965; „Stuful” (1967); „Petrul”, „Metamorfoze” (1968).

● MOSCU Ion

Născut în 1926. Din bogata sa filmografie spicuim: „Bucureștiul de ieri și de azi” (1959); „Bastonașul” (1962) Diploma de onoare — Roma 1962; „Navigatori care dispar” (1965) Diploma de onoare Cracovia 1966; „Ca oțelul” (1967); „Eternul feminin” (1969).

● POPESCU Mircea

Născut în anul 1926. Realizator de filme științifice, printre care: „Zile însoțite” (1952) Mențiune la festivalul Mondial al Tineretului — București 1953; „Cocșul” (1951) Diploma de onoare a Congresului AICS — Rabat 1961; „Elementul 14 — Siliciul” (1961) Diploma de onoare — Belgrad 1961; Mențiune specială — Viena 1965; „Călătorie imaginară” (1964).



?

Cine?

Ce?

De unde?

Pînă cînd?

CE NU ȘTIE SPECTATORUL?

Legenda legendei

ANDREI BLAIER:

"Dacă am simțul autenticului este pentru că mă ajută absurdul!"

Pentru secvența cimitirului din „Apoi s-a născut legenda” am mobilizat toate babele din

Slănic. Cum contraplanurile trebuiau filmate la Turnu-Severin, era necesar să transportăm babele acolo. Am avut mult de furcă. A trebuit să ducem o insistență muncă de lămurire pentru că nici o babă nu ieșise pînă atunci din oraș și nici una nu se încumeta la una ca asta. În sfîrșit, cu chiu cu vai, le-am urcat pe toate într-un microbuz și am ajuns cu ele, intacte, la Turnu-Severin.

La post-sincron am trăit o clipă de panică. Babele vor-

beau pe ecran, dar nimeni nu-și amintea cuvintele lor, pentru că, acolo, totul fusese improvizat. Am apelat la cîțiva scenariști, dar textul „nu selipea” de imagine. Pînă la urmă am ales un text care mi s-a părut mai autentic și am adunat babele de la Buftea, că pe cele de la Slănic nu mai aveam cum să le transportăm aici. Și... minune! Există pesemne o mafie a babelor, o mafie a botezurilor și nunților, în care gesturile și vorbele alcătuiesc un

corp comun, pentru că babele din Buftea de îndată ce și-au văzut suratele din Slănic gesticulînd pe ecran, au început, ca la comandă, să repete aceleași formule stereotipe pe care acum le recunoșteam ca identice cu cele rostite la Slănic și Turnu-Severin. Fără această mafie a babelor, nu știu, zău, cum am fi salvat autenticitatea acestei secvențe.

Îndreptar de buzunar

● POPOVICI Slavomir

Născut în 1930. A realizat filme documentare și filme despre artă, printre care: „Romanțe aspre” (1966); „Io Ștefan Voevod, ctitor” (1967); „Soarele negru” (1968).

Operatori film artistic

● CIOBOTARU Constantin

Născut în anul 1930. A realizat imaginea la „Secretul cifrului” (de Lucian Bratu — 1959); „Tudor” (de Lucian Bratu — 1962); „Dacii” (de Sergiu Nicolaescu — 1966); „Pantoful Cenușăresei” (de Jean Georgescu — 1968).

● CORNEA George

Născut în anul 1931. A semnat imaginea la „Viața nu iartă” (de I. Mihu și M. Marcus — 1958) în colaborare cu Gheorghe Fischer; „Nu vreau să mă-nșor” (de M. Marcus — 1960) în colaborare cu Alexandru Întorsureanu; „Neamul Șoimăreștilor” (de Mircea Drăgan — 1964); „Golgota” (de Mircea Drăgan — 1966); „Balul de simbătă seară” (de Geo Saizescu — 1967). Premiul de excelență UNIA TEC pentru calitatea fotografiei — Milano 1964.

● COSMA Ion

Născut în 1905. Actor de teatru și film. Debutează în cinematografie ca actor și asistent operator în „Legenda celor două cruci” (de Gheorghe Popescu — 1925). Cu aceleași atribuții îl găsim prezent în „Vitejii neamului” (de Ghiță Popescu și Eftimie Vasilescu — 1926), „Vagabonzii de la Cărbuș” (de Eftimie Vasilescu — 1926) unde colaborează și ca scenarist; „Năpasta” (de Ghiță Popescu

și Eftimie Vasilescu — 1927—1928). Între 1927 și 1949 desfășoară o intensă activitate de operator pentru jurnale de actualități și documentare artistice. După Eliberare lucrează la filme artistice cu Jean Mihail, Jean Georgescu — „Trei schișe după Caragiale” — (1952) „Directorul nostru” — (1955) „Moșturi 1900” (1964), cu Paul Călinescu — „Porto-Franco” (1961), cu Haralambie Boroș — „Afacerea Protar” (1955), cu Gheorghe Naghi și Aurel Miheles — „Telegrame” (1959).

● GIRARDI Nicolae

Născut în 1931. A realizat imaginea la „Băieții noștri” (de Gh. Vitanidis — 1959) în colaborare cu Aurel Kostrakievici; „Post restant” (de Gh. Vitanidis — 1961) în colaborare cu Aurel Kostrakievici.

● GOLOGAN Ovidiu

Născut în 1912. Din 1938 lucrează ca reporter cinematografic în cadrul O.N.C. și realizează imaginea a numeroase documentare artistice și jurnale



Moment de panică: ce-or fi spus babele? („Apoi s-a născut legenda”)

Un răcnet: „motorași!”

VIOREL TODAN:

„Eroii filmului stăteau tăcuți, dar calmul acestora...”

Mircea Săucan are o faimă de om sucit. Atunci când la filmări este gălăgie, când fiecare vorbește pe limba lui și lucru-

rile nu pot fi așezate în matcă, stă și privește visător, impasibil. De îndată însă ce, grație asistenților și secunzilor, lucrurile se liniștesc și, într-o tăcere deplină așteptăm cu toții să ne comande: „motor”, Săucan se înfurie brusc și începe să strige. O ține pe urmă tot într-un strigăt, pînă când filmarea respectivă se termină, apoi cade iarăși pradă melancoliei.

Pe cînd filmam „Meandre” la Mamaia, plaja se transforma

se într-un adevărat „Răcnitorium”. Cum începeam să filmăm, cum începea și Săucan să urle la noi, de ieșeau bieții conștanțeni de prin case, crezînd că se scufundă vreun transatlantic.

Într-o zi i-am spus:

— Dă-o dracului, prea strigi și tu mult. Sperii actorii. Oamenii cred că nu ești mulțumit de ceea ce fac și se inhibă. Joacă timorași, cu frică.

Săucan a mormăit ceva nedeslușit. Mi-a întors spatele. Noi am pregătit filmarea, și cînd totul a fost gata s-a făcut liniște. Privirile erau toate ațîțite spre regizor, așteptînd să comande începerea filmărilor. Lui Săucan însă îi intraseră în cap vorbele mele. Îl vedeam cum roșește și nădușește, stăpînindu-se să nu strige. Dintr-o dată s-a ridicat în picioare, și-a umflat pieptul, și a urlat:

— Motorași!

de actualități. După Eliberare lucrează la filme de ficțiune. „Nepoții gornistului” (de Dinu Negreanu — 1953) în colaborare cu Wilfrid Ott; „Moara cu noroc” (de Victor Iliu — 1956); „Pădurea spin-zurașilor” (de Liviu Ciulei — 1964) Premiul de excelență UNIATEC — Milano 1964; Premiul pentru cea mai bună imagine — Mamaia 1965; „Aventurile lui Tom Sawyer” și „Moartea lui Joe indianul” (de Wolfgang Liebeneiner și Mihai Jacob — 1968) în colaborare cu Robert Lefèvre.

● HUZUM Sergiu

Născut în anul 1933. A realizat imaginea mai multor scurt-metraje documentare. Își face debutul în filmul de ficțiune cu „Duminică la ora 6” de Lucian Pintilie — 1965) Premiul Special al Juriului la Congresul UNIATEC — Praga 1966; „Frumoasele vacanțe” (de Makk Karoly — 1967 — coproducție româno-maghiară). A semnat regia și imaginea scurt-metrajelor „Putna 500” și „Biografie” (1966), cel din urmă distins cu Premiul Spe-

cial al Juriului la Congresul UNIATEC — Praga 1966. Este inventatorul transtravului.

● ÎNTORSUREANU Alexandru

Născut în 1932. Este autorul imaginii la „Poveste sentimentală” (de Iulian Mihu — 1961) în colaborare cu Gheorghe Herschdörfer; „Cartierul veseliei” (de Manole Marcus — 1964); „Zodia Fecioarei” de Manole Marcus — 1966) Diploma de onoare la Festivalul filmului color — Barcelona — 1967; „Împuscături pe portativ” (de Cezar Grigoriu — 1967).

● KOSTRAKIEVICI Aurel

Născut în anul 1930. Între 1954 și 1958 lucrează ca asistent-operator și operator-secund. „Băieții noștri” (de Gh. Vitanidis — 1959) în colaborare cu Nicolae Girardi; „Globul de cristal” (scurt-metraj

de Gh. Naghi — 1964); „Răutăciosul adolescent” (de Gh. Vitanidis — 1969).

● OGLINDĂ Vasilio

Născut în anul 1933. Se face remarcă prin imaginea filmului „La patru pași de infinit” (de Francisc Munteanu — 1964). Scheciul „București” din „De trei ori București” (de Ion Popescu Gopo — 1967).

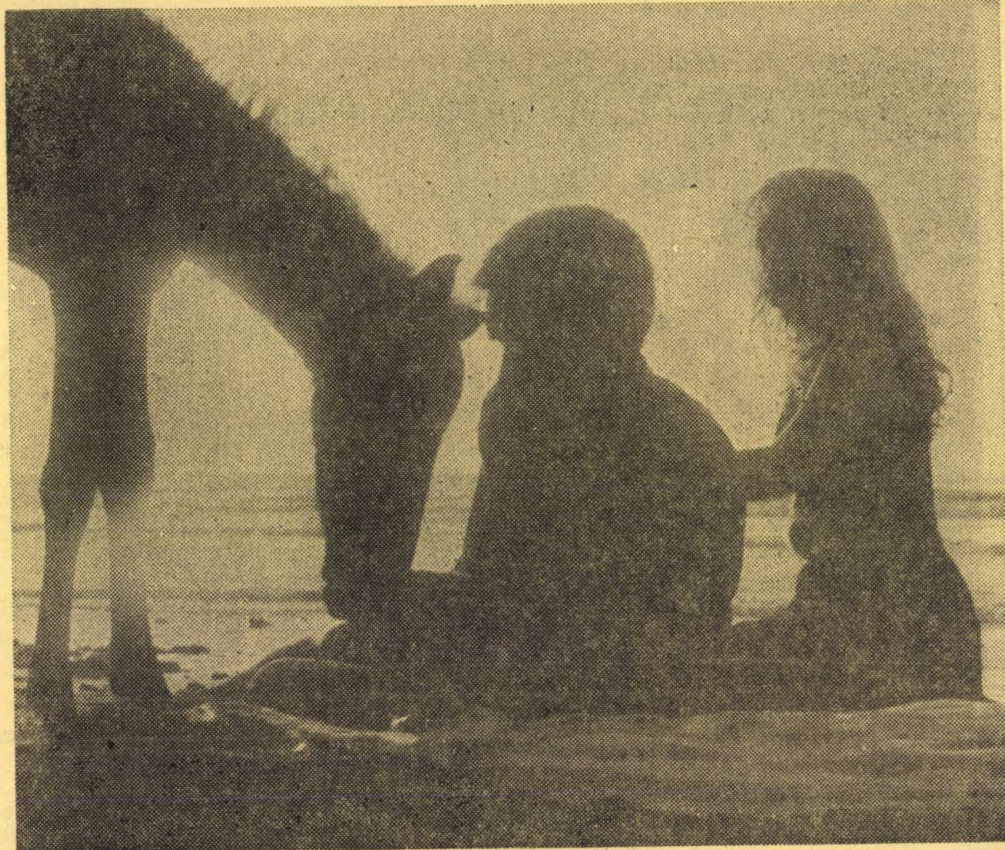
● STAN Nicu

Născut în anul 1931. Mai întîi operator la scurt-metraje, primul film artistic fiind „Partea ta de vină” (de Mircea Mureșan — 1962); „Dragoste lungă de-o seară” (de Horea Popescu — 1963) Premiul pentru imagine — Mamaia 1964; „Băscala” (de Mircea Mureșan — 1965); „Diminețile unui băiat cuminte” (de Andrei Blaier — 1966); „Maiorul și moartea” (de Alexandru Boiangiu — 1967); „Apoi s-a născut legenda” (de Andrei Blaier) și „Columna” (de Mircea Drăgan — 1968).

ANA SZELES:

„...Ce prozaic se lucrează uneori un film romantic.”

În „Meandre” trebuia să filmez o secvență pe malul mării. Un mînz ieșea din apă și venea spre mine. Dar mînzul n-avea veleități de vedetă, era mic și sperios și nu voia să rămînă în apă. Fugea pe mal de îndată ce omul care îl adusesse acolo îl lăsa singur. Pe Săucan, care nu putea să realizeze secvența, îl apucase disperarea. Toată echipa căzuse pe gînduri. Ce să facem? Atunci, Dan Nuțu, viteaz și săritor ca întotdeauna, se oferă el să intre cu mînzul în mare, să se scufunde sub apă și să-l țină de picior pînă cînd Săucan va porni filmarea. Săucan a găsit bună ideea. S-a bucurat, l-a îmbrățișat pe Dan Nuțu. Acesta s-a dezbrăcat, a luat mînzul de coamă și a intrat în apă. Ajuns la o adîncime potrivită, a apucat mînzul de picior, s-a scufundat în valuri. Dar n-a putut sta mult timp



Un mînz fără veleități de vedetă („Meandre”)

acolo pentru că a trebuit să scoată capul din apă și să respire. Săucan, care nu apucase însă să filmeze, s-a supărat și i-a strigat să se scufunde numai decît înapoi. Nuțu s-a scufundat iarăși, dar nici de data asta

n-a putut rămîne mult sub apă. Văzîndu-l că scoate iarăși capul înainte de a fi început filmările, Săucan s-a făcut foc și l-a „asigurat” pe Nuțu că nu așa se face film și că n-o să ajungă niciodată actor mare.

A cam încurcat-o...

DINU COCEA:

„Filmarea? O dispută între previzibil și imprevizibil”

îndreptar de buzunar

Operatori film documentar

● CORNEA Ilie

Născut în anul 1913. Din bogata sa filmografie cităm: „Cetatea Histria” (1956); „Mărturie despre Enescu” (1960); „Printre pelicanii” (1962); „Voronet” (1962); „Sub aripa vulturului” (1963); „Prietenul meu Max” (1965); „Oaspeți de iarnă” (1967) — toate în regia lui Ion Bostan.

● GOLDGRABER William

Născut în 1929. Dintre filmele a căror imagine a semnat-o: „Preludiu olimpic 1956”; „Spre cer” (de T. Mesáros); „Navigatori care dispar” (de Ion Moscu — 1965); „Drumul spre succes” (de Ervin Szekler — 1966) Premiul pentru imagine

— Kranj 1968; a colaborat și la un film artistic: „Amprenta” (de V. Popescu — 1967).

● HOLBAN Paul

Născut în 1925. Realizează imaginea la „Album de artă populară” (de E. Nussbaum — 1959); „Turneul de juniori U.E.F.A.” (de Ervin Szekler — 1962); „Oltenii din Oltenia” (de Al. Boiangiu — 1965).

● IONESCU-TONCIU Constantin

Născut în anul 1929. A realizat imaginea la 43 de filme dintre care cităm: „Cînd primăvara e fierbinte” (lung metraj artistic de M. Săucan — 1960); „Ciucurencu” (de E. Nussbaum — 1964); „Brîncuși la Tg. Jiu” (de E. Nussbaum — 1966); „Subteranul” (lung metraj artistic de V. Calotescu — 1967) în colaborare cu Răducanu Ateodoresci; „Casa lui Călinescu” (de E. Nussbaum — 1968).

● MÂNĂSTIREANU Vasile

Născut în 1925. Cităm din activitatea sa ca operator: „A cui e vina?” (de F. Holban — 1965); „Lumea lor” (de M. Oniceanu — 1968).

● OLASZ Tiberiu

Născut în anul 1931. Din filmografia sa cităm: „Cei mici despre lumea mare” — 1960 (de G. Earta); „Ritmuri potrivite” (de M. Ilieșiu); „Gara” — 1965 (de G. Barta); „Un film cu o fată fermecătoare — 1966 (de Lucian Bratu); schița „Aterizare forțată” (de H. Popescu) din filmul „De trei ori București” — 1967; „Furnalul nr. 1” — 1968 (de Mirel Ilieșiu).

● OTT Wilfried

Născut în 1912. Activează în cinematografie din 1938 ca operator la jurnale de actualități și documentare artistice, printre care „Țara Moșilor” (de Paul Călinescu — 1938); „Răsună valea” (lung metraj artistic de P. Călinescu — 1949); „Mitrea Cocor” (lung metraj artistic de V. Ilie — 1952); „Desfășurarea” (lung metraj artistic de P. Călinescu — 1954), imaginea în colaborare cu Ion Stoica. Din 1963 lucrează la studioul „Alexandru Sahia”. „Doctor Gh. Marinescu” (de Z. Ternier — 1964); „Efemere” (de Dona Barta — 1967).

Peste copaci

La o filmare „călare”, calul Elisabetei Jar, care era foarte năruș, scapă de sub controlul actriței și dispăre în galop. Antrenorul, împreună cu câțiva actori care se aflau pe cal, au pornit în iureș pe urmele ei. După câteva minute au găsit calul singur. Elisabeta Jar nicăieri. Antrenorul speriat, convins că s-a întâmplat un accident grav, a început să strige.

— Sînt aici, a răspuns într-un târziu o voce stinsă, care părea că vine din cer.

S-au uitat în sus și, agățată de creanga unui copac, a descoperit-o pe Elisabeta Jar, care începuse să-și revină din spaimă. Au coborât-o și au întrebat-o cum a ajuns acolo. Nu știa și nu știe nici azi.

Mefisto la volan

JORJ VOICU:

„.... Spectatorii au trăit, poate, un moment de tensiune. Eu, unul de panică.”



cul luptei, Răspopitul în loc să arunce în apă cascadorul destinat pentru treaba asta și care era un înotător perfect, a greșit și a aruncat un figurant care habar n-avea să înoate.



Un travesti

Cafeneaua orientală am filmat-o la Sinaia. Totul fusese construit și amenajat perfect. Așa de perfect, încît într-o zi, cînd nu filmam, ne-am pome-

nit cu niște turiști americani care au intrat înăuntru și s-au așezat la mese așteptînd să fie serviți. Cînd i-am lămurit despre ce este vorba au fost dezamăgiți. Unul din ei mi-a spus că nu mai văzuse un local în genul acesta și că i-ar fi plăcut să-și petreacă o după amiază aici. Pentru ca să nu se întoarcă acasă fără o amintire frumoasă, le-am oferit cîte o cafea din „stocul” echipei, considerîndu-i o jumătate de oră oaspeții noștri.



Un café-bar de acum trei sute de ani („Haiducii”)



DATAKALVI Francisc

Născut în 1929. A realizat imaginea la peste 50 de filme dintre care: „Pe muntele Retezat” (1956); „Farmecul adîncurilor” (1957); „Din Piatra Craiului în Făgăraș” (1960) — toate în regia lui E. Szekler; „Lumină și piatră” (de M. Ilieșiu — 1960); „Temă cu variațiuni” (de Dona Barta — 1964); „Mica panteră” (de L. Karda — 1968).

SEGAL Doru

Născut în 1930. 48 de filme. „Preutindeni muncesc oameni” — 1963 (de J. Petrovici) și „Arta monumentală” — 1963 (de Nina Behar); „Pasiuni” — 1965 (de J. Petrovici); „Miinile pictorului” — 1967 (de N. Behar); „Lucian Grigorescu” — 1968 (de N. Behar); realizează independent scenariul, regia și imaginea la „Marile emoții mici” — 1964.

Regizori filme de animație

ANGHELESCU Florin

Născut în 1931. Specializat în filmele de păpuși și cartoane decupate. Debutează în 1961 cu „Visul lui Boroboață”. Inaugurează în 1965 serialul pentru copii „Aventurile lui Bobo”, din care a realizat pînă în prezent 6 serii.

BĂLAȘA Sabin

Născut în 1932. Pictor. A adus în animația românească tehnica picturii sub aparat. „Picătura” (1966) Premiul pentru grafică Animată al Festivalului Internațional de animație de la Mamaia — 1966; „Orașul” (1967); „Valul” (1968) Pelicanul de Argint la Festivalul Internațional de Animație — Mamaia 1968.

CĂLINESCU Bob

Născut în anul 1926. Specialist în filme de păpuși, experimentează neobosit, investigînd posibilitățile de „animare” a unor materiale în stare naturală: pietre, crengi, etc. Din bogata sa filmografie cităm: „Bilciul jucăriilor” (1955); „Domnul Goe” (1956); „Rapsodii în lemn” (1960) — premiul III la Festivalul Internațional al filmului de păpuși — București 1960; „Metamorfoze” (1961); „Cuiul” (1963); „Cocnel” (1965); „Antagonisme” (1966); „Romeo și Julieta” (1968).

GHIGORȚ Liviu

Născut în 1925. Filme mai importante: „Petro-lache Făt-Frumos” (1959); „Legendă contemporană” (1961); „Despre flori” (1964); „Paralele” și „Pata” (1966).

...Spectatorii au trăit, poate, un moment de tensiune. Eu, unul de panică.

În „Faust XX” trebuia să conduc o mașină. Ușor de zis, greu de făcut pentru mine, care, pînă atunci nu încăle-

casem nici măcar o tricicletă. Timp să învăț nu era, așa că după o sumară inițiere asupra modului cum se ține volanul în mîini, Gopo a ales o soluție eroică: a hotărît să realizeze o conducere multiplă.

M-am așezat la volan și pe sub picioarele mele, bine îngheșuiți în așa fel încît să nu poată fi văzuți prin parbriz, a îngrămădit vreo trei șoferi. Unul trebuia să frîneze, altul să accelereze, altul să schimbe

vitezele. După ce totul a fost pus la punct, adică după ce am fost bine comprimați ca într-o cutie de conserve, Gopo a dat semnalul de pornire. Am simțit ceva ca un fel de cutremur. Mașina a pornit.

Elisabeta Jar: „Sînt aici” („Haiducii”)



Îndreptar de buzunar

● HERMENEANU Iulian

Născut în anul 1923. Dintre filmele sale: „Cio-
boșelele ogarului” (1955); „Termometrul are fe-
bră” (1957); „Două creioane” (1965); „Motanul
în cosmos” (1968).

● MOCANU Virgil

Născut în anul 1931. Scenograf și regizor, încearcă
să inoveze tehnica desenului animat. „Basm”
1966); „Legenda” (1967); „Paița” (1968).

● MUNTEANU Ștefan

Născut în 1926. Realizează: „Zgribulici” (1962)
Medalia de bronz — Veneția 1962; „Petrică și încă
cineva” (1964); „Dimensiuni” (1965); „Terra” (1966);
„Băiețelul și cărbunele” (1967); „Domnișoara vră-
jitoare” (1968).

● MUSTEȚEA Constantin

Născut în 1927. Dintre filmele sale cităm: „Cine
a găsit mînușa?” (1961); „Șase fabule cu un struț”
(1964); „Balena” (1966); „Pe fir” (1967) Placheta
Leul San Marco — Veneția 1968. „Cuvinte” (1968).

● SIBIANU Gheorghe

Născut în 1927. Realizează scenografia și regia
mai multor filme de animație, printre care: „De
ce n-are ursul coadă?” și „Insula Negritei” (1957);
„Telefonul” (1958); „Împărăția leneșilor” (1961);
„Mimetism” (1966); „Prostia omenească” 1968)
Pelicanul de Aur la Festivalul Internațional de
Animație — Mamaia 1968.

● SÎRBU Laurențiu

Născut în 1936. Specializat în păpuși și cartoane
decupate. „Ciufulici” și „Umbra” (1966); „Ciine
râu” și „Fata vîntului” (1967); „Zece căței” (1968).

● ȘTEFĂNESCU Horie

Născut în anul 1940. Face un debut remarcant cu
„Gura lumii” (1965) Premiul pentru cel mai bun
desen animat — Mamaia 1965. „O poveste cu cîin-
tec” (1966); „Armonie” (1967); „Mătura” (1968).

● VĂRĂȘTEANU Olimp

Născut în anul 1929. Specializat în cartoane de-
cupate. „Vulpoiul campion” (1955); „Voinicelul”
(1962); „Cotidiene” (1964) premiat la Mamaia
1964; „Cinci săptămîni în balon” (1966); „Îngerul
împușcat” (1967); „Aventura” (1968).

Operatori de sunet

● CANTUNIARI Victor

Născut în 1907. Lucrează în cinematografie din
1936, mai întîi la jurnalul de actualități și filme

— Ține volanul drept înaintel recitau parcă în cor vocile chinuite ale șoferilor chirchiți la picioarele mele. Asta vroiam și eu, dar ca un făcut, mașina s-a îndreptat către un stîlp. Am răsucit volanul în partea cealaltă și m-am pome-

nit în fața unui copac. Am răsucit iarăși volanul și nu lipsea mult să mă urc pe bordură și să dărim vreo trei figuranți mătăhăloși care, nepuși în temă, îmi admirau „măiestria” mea de șofer!

Mă cuprinsese o frică dia-

bolică și toate cîte se aflau în fața mea au început să-și piardă conturul, de parcă am fi intrat brusc în ceață.

— Oprește! Oprește! am strigat lăsînd volanul din mîni. Omul care trebuia să frîneze a prins cu o mînă vola-

nul, în vreme ce cu mîna cealaltă încerca în zadar să frîneze. În sfîrșit, mașina s-a oprit. De atunci am o repulsie pentru volan. Pentru film, însă nu.

Mărturie culesă de
Mircea MOHOR

Jorj Voicu: „Oprește! oprește!” („Faust XX”)



documentare (pînă în 1947), apoi la filme artistice. „O noapte furtunoasă” (de Jean Georgescu — 1942) banda sonoră în colaborare cu Anton Bielusi și Gheorghe Mărai. După Eliberare lucrează la „Răsună valeda” (de Paul Călinescu — 1949); „Mîntreia Cocor” (de Victor Iliu — 1952); „Viața nuiartă” (de I. Mihu și M. Marcus — 1958) în colaborare cu Dan Ionescu; „Legenda ciocirlei” (de Aurel Miheles — 1967)

COMAN Oscar

Născut în 1926. Colaborează întîi la diferite scurt-metraje, apoi la lung-metraje. „Valurile Dunării” (de Liviu Ciulei — 1959); „Setea” (de Mircea Drăgan — 1960); pentru „Lupeni 29” (de Mircea Drăgan — 1962) realizează versiunea stereofonică — efort încununat cu un premiu special la Moscova — 1963. „Neamul Șoimăreștilor” (de Mircea Drăgan — 1964) — și versiunea stereo; „Serbările galante” (de René Clair — 1965) și versiunea franceză; seria „Năică” (de Elisabeta Bostan; „Gloconda fără suris” (de Malvina Urșianu — 1968).

IONESCU Dan

Născut în 1926. Face mai întîi înregistrări pentru jurnale de actualități și filme documentare. Realizează sunetul și ilustrația muzicală la desenele animate ale lui Popescu-Gopo, la numeroase filme de păpuși și desen animat, precum și la lung-metrajele: „Dincolo de brazi” (de Mihai Iacob și Mircea Drăgan — 1957); „Darclee” (de Mihai Iacob — 1959); „Poveste sentimentală” (de Iulian Mihu — 1960); „Celebru 702” (de Mihai Iacob — 1962); „Pași spre lună” (de I. Popescu Gopo — 1963); „De-aș fi Harap Alb” (de I. Popescu Gopo — 1965).

MĂRAI Gheorghe

Născut în 1915. În cinematografie din 1939, lucrînd ca operator de sunet la Oficiul Național Cinematografic (scurt-metraje documentare și jurnale de actualități). „O noapte furtunoasă” (de Jean Georgescu — 1942) în colaborare cu Anton Bielusi și Victor Cantunari. După Eliberare colaborează la numeroase documentare, jurnale de actualități și filme artistice din care cităm: „Răsună

valeda” (de Paul Călinescu — 1949); „Citadela sfărîmată” (de Marc Maurette — 1957); „Anotimpuri” (de Savel Stîcopol — 1963); „Moștură 1900” (de Jean Georgescu — 1964); „Runda a 6-a” (de Vladimir Popescu — 1965) și aranjamentul muzical; „Ultîma noapte a copilăriei” (de Savel Stîcopol — 1966).

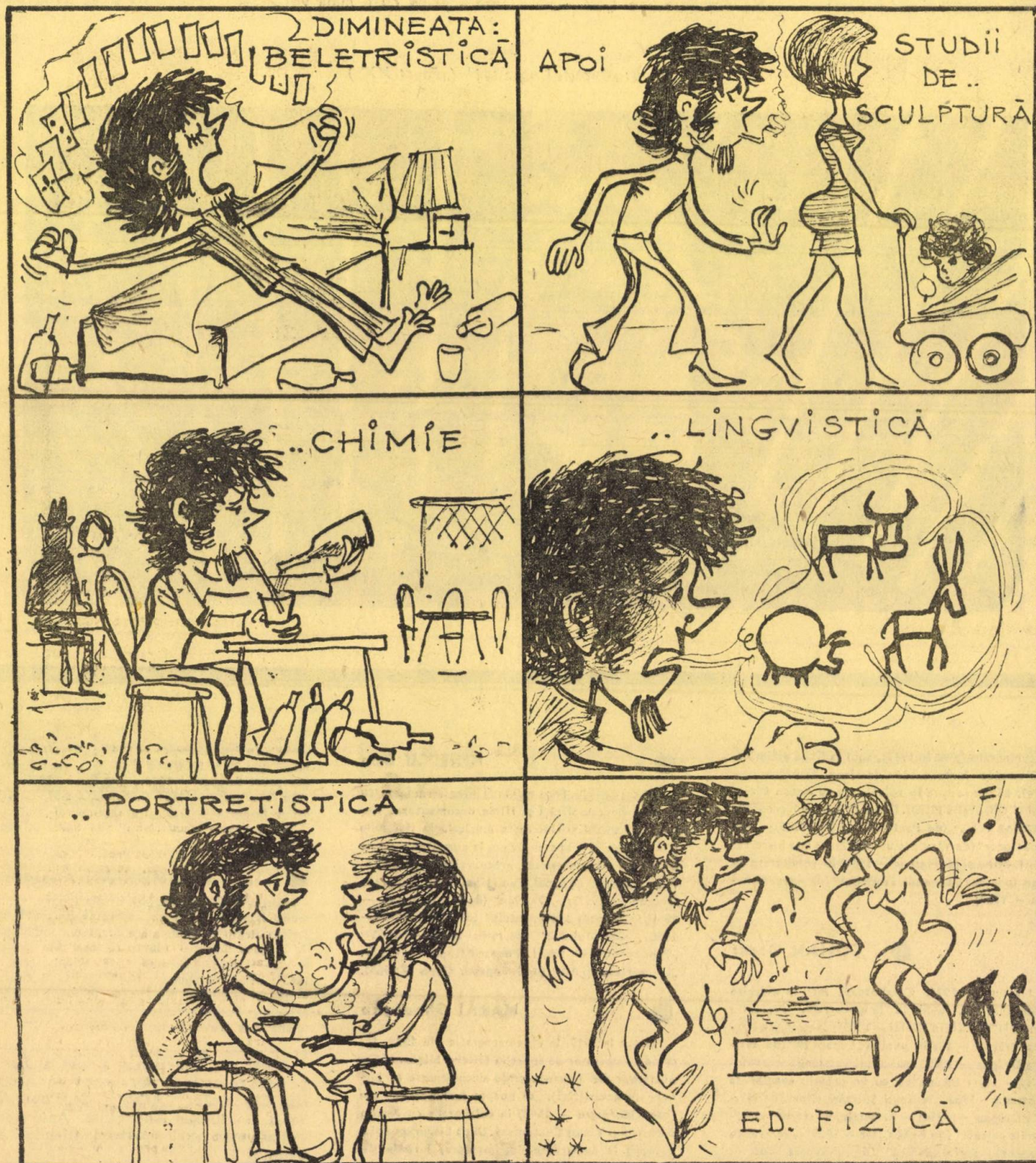
SALAMANIAN Anusavan

Născut în 1932. Realizează banda sonoră la mai multe filme începînd cu „Secretul cifrului” (de Lucian Bratu — 1959); „S-a furat o bombă” (de I. Popescu Gopo — 1961); „Tudor” (de Lucian Bratu — 1962); „Străinul” (de Mihai Iacob — 1963); „Pădurea spînzuraților” (de Liviu Ciulei — 1964); „Răscoala” (de Mircea Mureșan — 1965) precum și la cîteva coproducții dintre care „Columna” (de Mircea Drăgan — 1968).

Acest micro-dicționar a fost elaborat pe baza recomandărilor făcute de Asociația Cineaștilor (ACIN), Studioul Al. Sahia și Studioul AnimaFilm. Anul menționat este anul apariției filmului pe ecrane.

ORE DE STUDIU

Desene: ȘTEFAN MUNTEANU





FILMUL ȘI...

AM FOST ACTOR DE CINEMA

*Actoria este sau a fost pentru ei
doar o preocupare complementară, în ceasurile de răgaz*

**ROMULUS
VULPESCU:**
„Un om-spectacol”

Romulus Vulpescu este un om-spectacol.

Traducător al lui Villon, al lui Rabelais și al poezilor Pleiadei. Scriitor original, autor al unor volume intitulate: „Proză” și „Poezie”. Autor dramatic și regizor de teatru. Scenarist, regizor și operator pasionat, are la domiciliu o aparatură completă de filmare, cu masă de montaj și sincron. Comentator spontan și original la radio și televiziune. Critic cinematografic și, în același timp, desenator și grafician. Are altele profesii și altele „hobby”-uri încât cu greu ai

putea spune care dintre preocupările sale fac parte din prima categorie, care din cealaltă.

Nu este de mirare că unul dintre regizorii noștri l-au ales să joace în film. În „O fată fermecătoare”, regizorul Lucian Bratu l-a pus să schițeze un personaj „din caracuda intelectuală a Bucureștiului”, așa cum îl definește Vulpescu. Adică apăsarea într-o scenă în care împreună cu D.I. Suchianu improviza, chiar sub ochiul aparatului, o discuție despre artă. A mai jucat și într-un film studențesc — după o ecranizare proprie — semnat de Ada Pistiner.

**IOANA
ZLOTESCU:**
„Curajul renunțării”

Ioana Zlotescu-Cioranu este asistentă la catedra de spaniolă. A fost delegată țării noastre la un congres de hispanistică la Mexico, a primit diploma cu calificativul maxim la un curs de specializare în filologie din Malaga, ține comunicări la Berlin, traduce cărți, apare la televiziune în emisiuni de specialitate.

Și totuși... Silueta ei de cover-girl, obrazul ei mobil, de o expresivitate aparte, conversația ei scintilietoare nu pot trece nici ele neobservate. Nu au trecut neobservate nici pentru film. Mulți dintre noi își mai amintesc de Magda din „Afacerea Protar”. Magda era Ioana Zlotescu, pe atunci studentă în anul III la I.A.T.C., pe atunci prima studentă căreia i se dăduse dispensă să apară într-un film, pe atunci partenera lui Beligan și Iancovescu. Era în 1957. Filmul a avut succes.

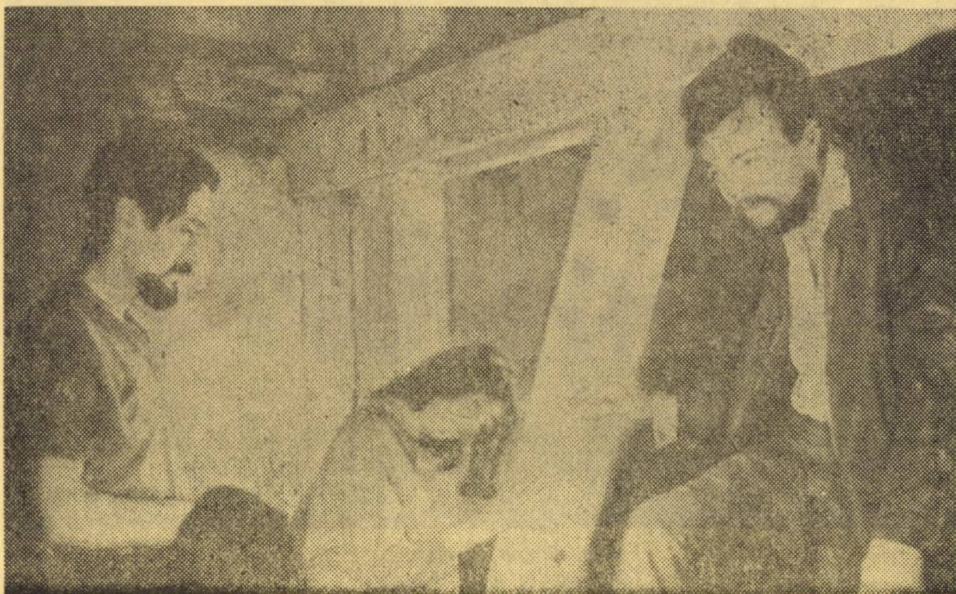
Și totuși... Ioana Zlotescu nu a mai jucat. A făcut în sens invers drumul Irinei Petrescu, și anume de la I.A.T.C. la Facultatea de filologie.

— Nu regretați că n-ați mai făcut film?

— Sincer să spun, nu. Mă captivează ceea ce fac. Literatura și lingvistica sînt pentru mine pasiuni fără fisuri și umbre. Și, poate, am pe undeva sentimentul că nu aș fi reușit să devin o mare actriță. Iar în artă nu trebuie să te mulțumești cu compromisuri. Nu-i așa?

Există un curaj al perseverenței. Și poate altul, la fel de prețios, al renunțării.

Romulus Vulpescu, scriitor — actor — regizor





*Ioana Zlotescu asistentă universitară:
Fără regrete*

CORA BENADOR: „Ca un elev la școală“

Balerina Cora Benador nu e ea decît în mișcare, în dans. În „Lacul lebedelor”, „Călărețul de aramă” sau „O seară vieneză” ea vorbește printr-o zvicnire a brațului, plînge cu unduirea de salcie a pletelor, redă un sentiment printr-un pas de deux. Cu atît mai mare mi-a fost surpriza să o văd nemișcată, imobilizată într-un pat. Era soția hangului din „Baltagul”.

A ajuns la film printr-un telefon. „Am primit un telefon, trebuie să recunosc ieșit din comun: „Spune-mi, vrei să te așezi într-un pat, să fii bolnavă și să te lași filmată? Pînă să mă dezmeticesc, regizorul Mircea Mureșan m-a luat pe sus” și m-a dus la Buftea. Vrînd-nevrînd a trebuit să mă descurc. În realitate a fost mai ușor decît credeam. Mi se explica fiecare scenă în parte și ceea ce trebuia să fac. După aceea debitam textul și mă uitam în ochii regizorului să văd dacă e bine. Ca un elev la școală. Așa am învățat cît de palpitantă poate fi o filmare.”



*Cora Benador, balerină:
În pas de deux...*

VIRGIL PLATON: „Ești ales după greutate“

Virgil Platon, o constantă prezență în filmul nostru de la „Setea” și pînă la „Subteranul”, nu este de meserie actor, ci profesor de română. Virgil Platon, una din siluetele de uriaș din filmul nostru, pe care nu îl putem concepe decît într-un rol de dur, recită versuri în fața copiilor și-i învață să iubescă literatura.

„Regizorii nu te aleg după sensibilitate, ci după greutate, înălțime, grosimea brațului. E o infracțiune ca un om să fie sensibil cînd are 1,92 m înălțime.”

Debutul, Platon l-a datorat totuși staturii sale. Și de atunci:

„Filmul ne spune el, a rămas marea mea pasiune. Între timp am urmat și absolvit Institutul de teatru și cinematografie. Dar tot „Codin”, pe care l-am turnat cu Henri Colpi, cînd eram doar absolvent al Facultății de jurnalistă, a rămas cel mai complex, cel mai drag rol al meu. De atunci tot aștept un altul asemănător. A trecut însă cam multă vreme...”



*Virgil Platon, profesor:
Statura l-a decis soarta*

HOREA POPESCU:
„A fi și actor este o obligație...”



FLORIN GABREA:
„Tentații aproape egale”

În rolul farmacistului din „Rătăciosul adolescent” am remarcat un excelent actor de plan doi: regizorul Horea Popescu.

„Pentru un regizor a fi actor este o obligație. Cum ai putea altfel învăța pe ceilalți să joace, dacă tu nu stăpânești această artă? Și să nu credeți că este atât de greu să treci dintr-o parte a camerei în cealaltă; mai cu seamă dacă te-ai uitat de multe ori prin obiectivul ei.”

Aceasta este părerea lui Horea Popescu despre meseria de regizor și cea de actor pe care le consideră meserii-surori. Până cînd va începe următorul său film, „Pragul albastru”, ca regizor, Horea Popescu a acceptat un nou rol ca actor în „Doi domni fără umbrelă”.

Manole Marcus a ales în rolul titular din „Canarul și viscolul” un non-profesionist: Florin Gabrea. Profesionist, Florin Gabrea este numai ca arhitect. O diplomă veche de doi ani și un prim rol terminat pot cântări în balanța tentațiilor aproape egal. Dar Florin Gabrea nu rințește în mod deosebit să rămînă sub lumina reflectoarelor. Mai curînd se lasă atras de ideea de a scrie povestiri spre a fi filmate. A și încercat. Are predat un scenariu la studioul „București” și un volum de schițe, „Hanimore...”, sub tipăria Editura pentru literatură. Nu este cazul să facem pronosticuri pentru care din vocații va opta, în special că în familia lui Florin Gabrea sînt egali reprezentate și artele plastice și filmul. Are un frate pictor: Șerban Gabrea, și altul regizor: Radu Gabrea.

*Florin Gabrea, arhitect:
și la planșetă și pe platou*

*Horea Popescu, regizor:
Dincoace și dincolo de aparatul de filmat*





DIN OFF

FIINDCĂ A PLOUAT PATRU ZILE...

*„Mă văd,
cu ani în urmă,
în fața tabloului
lui Brueghel.
Trebuie
să trec dincolo
de cadrul aurit...”*

Eram doi oameni pe o insuliță din deltă. Corturile ni le-am așezat pe o ieșitură de uscat care înainta din baltă spre Dunăre. Când le-am întins, au înviorat prin culorile lor vii întreaga insuliță acoperită cu verdeața proaspătă, dar monotona a primăverii. Curînd însă toate culorile s-au șters în lumina cenușie a unor zile ploioase. De dimineața pînă seara cernea o ploaie mărunță și rece.

Noaptea începea pentru noi o dată cu apusul soarelui, care nici nu se mai zărea. Lanternele cu bateriile umezite nu prea ne erau de folos. Rămîneam seri întregi în întuneric, revăzînd pe ecranul memoriei alte expediții și alte aventuri trăite cu prilejul peregrinărilor mele de cineast.

Pic-pic-pic... Cîte o picătură se aude distinct, apoi clipocitul a mii și mii de picături se contopește într-un ropot continuu.

Un tablou în 100 de cadre

Amintirile sînt adesea ca visele... Mă văd din nou, cu ani în urmă, în fața tabloului lui Peter Brueghel, „Uciderea pruncilor”. Trebuie să pătrund în tablou, să trec dincolo de cadrul aurit, apoi să mă reîntorc și să povestesc în imagini cinematografice cele văzute...

Peter Brueghel avea obiceiul să-și desfășoare narațiunea în spațiu și timp. În „Uciderea pruncilor” sînt peste o sută douăzeci de personaje, grupate după acțiuni succesive. Un adevărat film căruia îi lipsește doar animația cinematografică.

Cu ce să încep? Pornesc de la clopotnița bisericii. Dăgănitul clopotului trebuie să vestească dezastrul; apoi urmăresc toate fazele masacrului: pedestrașii sparg ușile și ferestrele; copiii sînt scoși în stradă; cuprinse de deznădejde, mamele imploră îndurare; pedestrașii smulg copiii din brațele mamelor; copiii sînt aruncați unii peste alții și ciopârțiți cu paloșe.

Ca un leit-motiv reapare chipul călărețului îmbrăcat în negru, care personifică încliziția.

Insist cu aparatul de filmat asupra fiecărui gest, asupra fiecărui chip expresiv. Decupez tabloul în peste o sută de cadre și numai la urmă îl cuprind în întregime, cu ramă cu tot... Devine static, inert... Emoționanta călătorie peste secole în Flandra lui Brueghel ia sfîrșit...

Ploaia continuă. Cortul, așternutul, hainele ne sînt pătrunse de umezeală.

Pe fundul mării... Thetys

Și totuși, printr-un contrast curios, din memorie răsare Valea Casimcii, o vale aridă din Dobrogea. ...Înaintăm pe o șosea ce șerpuieste pe fundul unei mări din perioada jurasică. Este ciudat să te

gîndești la mare în acest peisaj prîrjolit de soare, numai cu un mic firicel de apă în fundul văii. Și totuși, tot ce ne înconjoară aminteste de străvechea mare Thetys, care se întindea cîndva peste părțile sudice ale Europei și Asiei, acoperind aproape tot teritoriul țării noastre.

Stîncile din Valea Casimcii sînt recife de corali, iar peșterile săpate aici de apele subterane străbat straturile depuse pe fundul fostei mări.

Pătrundem în peștera Gura Dobrogei. În aerul umed și rece se aude foșnetul aripilor de lilieci. Pereții sînt căptușiți cu fosile marine: arici de mare, scoici.



Erau doi oameni în Deltă...

Afară de fosile și lilieci, peștera mai ascunde o întreagă lume de viețuitoare cavernicole, printre care și un păianjen orb, necunoscut în alte părți. De aici, din Gura Dobrogei, încep filmările pentru „Lumea din bezne”, filmul ce ne va purta prin peșterile Dobrogei, Olteniei, Ardealului.

În peștera de la Cloșani filmăm cele mai frumoase stalactite și o viețuitoare cavernicolă rarisimă: Kenenia; în peștera Muierii din Gorj coborîm în saltelelor 180 de urși fosilizați; în Șura Mar din Hațeg străbatem peste două mii de metri prin apa unui rîu subteran. Într-altă peșteră din părțile Hațegului ne-am scufundat cu aparatul de filmat într-un lac subteran cu apă de +4° și gheață pe margini...

În lumea tăcerii

În jurul corturilor e numai apă. În seara asta ropotul ploii e parcă și mai puternic... Unde ne-a mai plouat așa... Odată, în Retezat...

Din negura amintirilor... răsar lacurile Bucura, Tăul Negru, lacul Gemenele...

Urcușul e anevoios. Cei patru cai împovărați cu aparatele de filmat și cutii cu peliculă calcă cu grijă printre bolovanii căzuți pe potecă. Ne străduim să le ținem pasul. În sfârșit, ajungem la lacul Gemenele.

Îmi îmbrac costumul de cauciuc peste trei pulovăre, îmi pun masca de plexiglas și labele de înot. Colegii îmi pregătesc aparatul de filmat închis într-o carcasă ermetică cu un geam de cristal.

Apa limpede a lacului mă farmecă, mă atrage, deși n-are decât 9 grade.

„Nimeni, niciodată...” gîndesc eu și nerăbdarea de a pătrunde în această păticeică din „lumea tăcerii” încă necercetată de „omul amfibie” crește pe măsură ce pregătirile se apropie de sfârșit.

— Aparatul e gata, mă anunță prietenii. Îmi trag mânușile — tot de cauciuc — strîng între dinți tubul de respirat și intru în lac. Lîngă mal adîncimea nu depășește un metru. Fundul e presărat cu pietre șlefuite de apă. Un păstrăv s-a oprit și mă fixează fără a manifesta vreo neliniște. Apariția omului sub apă, aici într-un lac glaciatic din Retezat, depășește reflexele sale căpătate sau moștenite — și peștele nu știe ce să facă.

Un alt păstrăv iese dintre bolovanii ce se întrezăresc mai la adînc, venind și el spre mine. Să fie oare o manifestare primară a curiozității?



Profil din anticul Callatis

Lacul e îngust. Îl străbat cu ușurință, trecînd, peste prăpastia verzuie a adîncimii maxime. Pe celălalt mal descopăr un copac prăvălit în apa lacului — e Pinus Cembra, relictă glaciatică. Ramurile lui chircite și descojite formează un decor impresionant. Mă strecor printre aceste ramuri spre un grohotiș ce se continuă de pe o coastă a căldării glaciare și sub apă. Bolovanii de toate mărimile stau parcă în echilibru nestabil, gata să se prăbușească peste mine...

Anticul Callatis

Rafale de vînt aduc rafale de ploaie. Cînd se repetă ritmic, amintesc valurile mării ce se sparg de țărm.

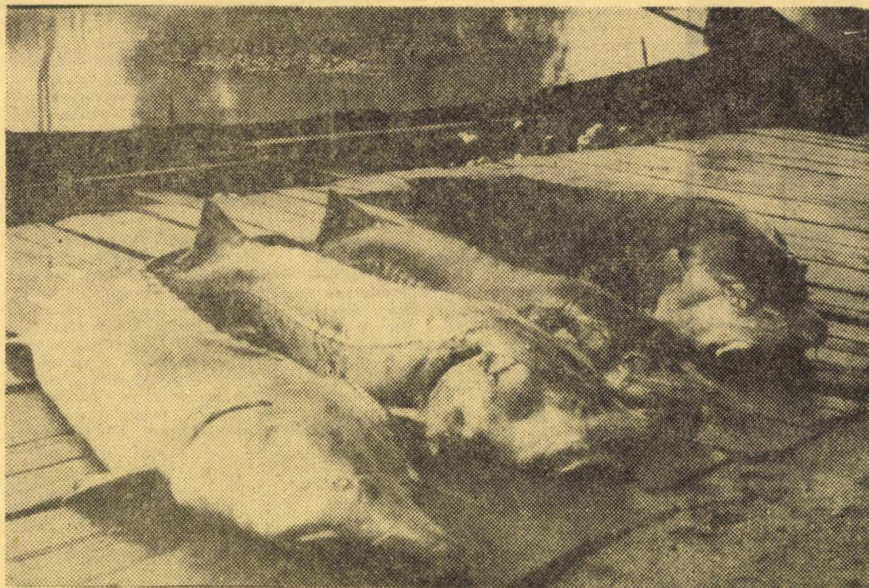
Îmi aduc aminte de Mangalia cu vestigiile anticului Callatis...

O parte din vechea cetate este acoperită de valuri.

...Echipat pentru scufundare, alunec prin apa limpede deasupra rămășițelor unui zid crescut cu alge și scoici. O ușoară hulă leagănă firele verzi și maronii ale plantelor acvatice. Un crab cu un clește mai mare și altul mai mic mă privește de sub o piatră. Cîțiva chefalii își caută hrana printre desigurii de Zosteră. Cînd mă apropii de ei, se ridică și se îndepărtează spre larg... Urmîndu-i, dau peste alte ruine... Blocuri largi dreptunghiulare, tăiate cu o uimitoare regularitate, sînt așezate unele peste altele, numai cîteva au fost aruncate de valuri în stînga și dreapta zidului. În apropiere, pe o mică plajă — și ea acoperită de apă — zăresc o coloană de marmură pe jumătate îngropată în nisip, iar în apropierea ei o piatră cu urme de basorelief...

Totul are un sfîrșit. În a patra zi ploaia a încetat. Am plecat de dimineață, mînați de aceeași pasiune a explorării, în colonia de păsări de la Marchelu spre a filma stînci... Iar cînd a venit seara am adormit fără vise și amintiri... Eram obosit.

Sturionii din Marea Sarmatică



Ion BOSTAN

10 rețete pentru tele-croniciari

● Nu fiți critici de televiziune, ci cronicari. Cronicarii pot critica fără să argumenteze, nefiind nevoiți să argumenteze fără să critice.

● Nu semnați! Alegeți-vă un pseudonim, dacă se poate din antichitate: nu încumbă nici o răspundere contemporană.

● Faceți-vă o cultură generală cât mai vastă în problemele de televiziune. Pentru aceasta, folosiți cu încredere rubricile de tele-cancanuri ale ziarelor de pe mapamond.

● Când vă place ceva — treceți cu vederea! A fost doar o întâmplare sau erați prea prost dispus.

● Când nu doriți să fiți atacat direct pentru că aveți păreri stranii, referiți-vă la „omul de pe stradă”.

● Cheia succesului sigur: criticați lipsa de punctualitate a televiziunii (doar n-or merge toate ceasurile la fel).

● Faceți-vă un fișier personal complet în următoarele domenii: cibernetică, filologie,

drept, viticultură, transporturi (navale, aeriene, auto), istorie, pedagogie, psihologie și încă alte 432 de ramuri pe care le doriți. Nu uitați că în calitate de cronicar de televiziune, puteți vorbi despre tot și despre toate.

● Dacă sintetizi prins pe picior greșit că ați scris o cronică fără să vedeți emisiunea sau ați încurcat niște nume, nu descuțați! La urma urmei, poeziiscriu despre cosmos tomuri întregi. Și nici măcar unul nu a fost pe acolo...

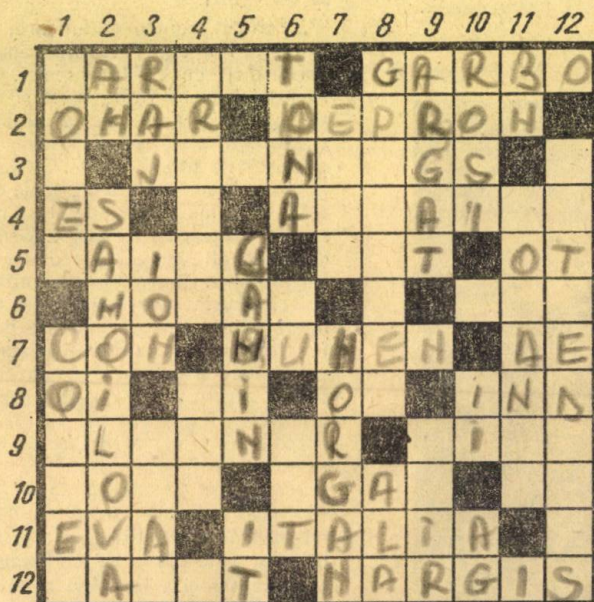
● Autocitați-vă cât mai mult pentru că nu avem cronicari de televiziune clasici care pot fi citați!

● Dacă nu vă place echipa de fotbal „Farul”, criticați transmisia sportivă a televiziunii, teoretizând în 8 rânduri racilele acestui gen de emisiune. În felul acesta nu vă periclițați locul la Mamaia.

P.S. Orice asemănare sau plagiere a acestor sfaturi cu sau după niște situații reale este pur întâmplătoare.

Alexandru STARK

Figuri celebre ale ecranului



ORIZONTAL: 1. Supervedeta cinematografiei franceze — „Sfinxul suedez”; 2... Sharif, celebru actor de origine egipteană — Anne Bol-eyn din „Henric al VIII-lea”, Kathy din „La răscruce de vânturi”, Josephina din „Cîntecul amintirii”; 3. Partenerul Marianei Dietrich în „Îngerul albastru”; 4. Este doar pe jumătate — Cel mai mare dansator din cîți a cunoscut pînă astăzi cea de-a șaptea artă; 5. Celebru actor francez („Tartarin din Tarascon”, „Nevasta brutarului”) — Usturoiat (Tr.) — Capul lui O’Toole!; 6. Țîntar — Diviziune administrativă în Danemarca; 7. Fructul bradului — Unul dintre Cocoșarii de la Notre Dame — Ea s-a întors; 8. Mioare — Una cu un cerel — Urmăresc filmele (sing.) — Industrie (abr.); 9. Ultimul Hamlet al ecranului britanic. — Actor, al cărui nume e legat de neorealism; 10. Pseudonimul actriței Apollonia Chalupetz care și-a cîștigat celebritatea într-o serie de filme germane („Carmen”, „Madame Du Barry” etc.) și, mai tîrziu, americane — Munte în Pakistan — Secol; 11. Actrița maghiară — care a fost partenera Irinei Petrescu într-o coproducție — Patria actorului american Rudolph Valentino; 12. Distanțat — Cunoscută actriță indiană.

VERTICAL: 1. Stea de primă mărime a Hollywood-ului din perioada „generației de aur”, de origine franceză — Celebru actor american din aceeași perioadă; 2. Anna Magnani — Interpretă de neuit din filmul „Zboară cocorii”; 3. Prenumele Vagabondului din „Vagabondul” — Atom încărcat cu electricitate — Hazliu; 4. Unitate monetară în Grecia — Partenera lui Richard Byrd din „Noptile Iguanei”; 5. Coș fixat deasupra vetrei — leșit. 6. O mie de kilograme — Aici, pe stînga. — Localitate în R.F. a Germaniei; 7. A repeta un număr de ori într-un program artistic — „Sfinxul” filmului francez; 8. Aristocrat — Acela (pop.); 9. Slugă (od) — Plantă cu frunze comestibile; 10 A. se îmbujora — Cămăși cu rîuri și alțițe — Argint; 11. Belmondo și Novarro! — Brigitte Bardot acum un sfert de secol; 12. Din „Padurea împietrită”, din „Dorul ne-stins”, din „Fata bătrînă”.

Cuvinte rare: AMT, UGAT, EUT.

Adam STOICA



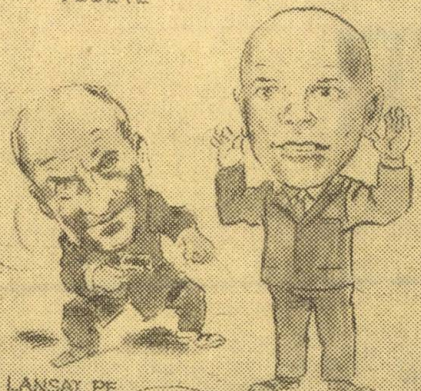
A DEBUTAT ÎN
UMBRA MARILOR
VEDETE



A FOST PATRONUL
„MARILOR RESTAURANTE



S-A DISTINS
CA JANDARM
LA SAINT-TROPEZ



S-A LANSAT PE
URMELE LUI
FANTOMAS



A MĂRSĂLUIT ÎN
MAREA KOINĂREALĂ



A INVENTAT APOI
PE TIMIDUL OSCAR



...DAR AR MERITA
MARELE „OSCAR”
AL RÎSULUI

ÎL
RECUNOAȘTEȚI?



GALERIA
VEDETELOR

Reproducere după Cinémonde



TV '70

FOAMEA DE TELEAȘTI

Introducere în materie

Ideea de plan, adică de certitudinizare a viitorului, e o componentă a epocii moderne, dar antecedentele ei sînt străvechi; în fapte mari și împrejurări mărunte au existat dintotdeauna previziuni puse apoi în lucrare cu încăpăținare și cîteodată chiar finalizate. După ce-au descoperit savoarea teatrului, grecii vechi au planificat reprezentațiile pe ani; iar olimpiadele erau statornicite cu o asemenea strășnicie încît multă vreme au fost socotite ca opere calendaristice pentru biografia oamenilor și cetăților. Arriams povestește că la o etapă a veșnic biruitoarei sale expediții asiatice, Alexandru Macedon „renunță la serviciile amazoanelor, temîndu-se să nu le vadă siluite de macedoneni ori de barbari; în schimb, la despărțire, le rugă să transmită reginei lor să-l aștepte, pentru că își pusese în gînd să vină la ea și să-l facă un copil”. Era și aceasta o formă de a decide conformația viitorului — chiar și într-o circumscripție mai particulară a existenței.

Vom fi deci cu atît mai îndreptățiți, azi, a scurta concretul viitorului relativ apropiat, a afla — pentru ceea ce ne preocupă aici, în speță — cîte ceva despre feluritele aspecte ale televiziunii ca mijloc de comunicare, generator cultural, tehnică, organizare, răspîndire, programare, în diverse țări, în anul care vine.

Așadar, în 1970 va ieși pe porțile Institutului de film și televiziune din Republica Federală a Germaniei, prima promoție de 50 de specialiști la toate categoriile; această școală superioară e destinată satisfacerii nevoii crescînde de cadre pentru televiziune, nevoie foarte presantă în țările cu rețele ample, dar resimțită cu deosebire în statele care de-abia își întemeiază o televiziune proprie. În Maroc, guvernul a înființat o secție de radioteleviziune pe lîngă școala superioară de Poștă și Telecomunicații, a cărei primă promoție, tot în 1970, va da piept cu viața și relele (cursurile durează un an și elevii sînt toți bursieri ai statului). În Ceylon vor fi două cursuri (în loc de unul ca pînă acum), destinate învățămîntului în domeniul mijloacelor de comunicare de masă; materiile principale: jurnalism, radio, televiziune, publicitate și relații publice, artele comunicării (teatru, cinema) și metode în cunoașterea opiniei publice.

Atracțiile grijiului

La Lisabona se vor extinde programele pentru copii; durata lor va fi de o oră săptămînal, sub forma unor magazine distractive în care rolul preponderent îl vor avea păpușile. În Olanda se vor cicliza cursurile pentru surzi și persoane cu auzul deficient. Întîi s-a făcut un recensămînt național care a constatat că o atare preocupare ar putea interesa aproximativ 300 000 persoane. Apoi s-au experimentat diverse formule. Acum s-a

definitivat această transmisie de „lec-tură lobiială” sau „fononimie”, cu rostirea cuvintelor în prim plan și plan-deta-liu al buzelor, exerciții speciale, discu-ții mimate și însoțite de subtitluri, in-formații medicale, mici dramatizări cu aspecte din viața celor suferinzi de auz etc. Austriecii vor mări periodicitatea „magazinului agricol”, emisiune populară nu numai la sate datorită faptului că informează asupra a ceea ce e nou în țară, ci și asupra practicii și științei agricole din toată lumea. „Blick ins Land — International Rundschau der Landwirtschaft” va deveni săptămînal, avînd la dispoziție cam douăzeci și cinci de minute. Rezultatele obținute pînă acum se datoresc, printre altele — zice publicația de specialitate — existenței unui consiliu diriguitor al emisiunii alcătuit din agronomi și savanți, dar și specialiști în televiziune, precum și cineasți. La Budapesta se vor permanentiza concursurile „Copilul care cîntă cea mai frumoasă melodie populară” și „Cine e cel mai bun reporter sportiv tînr”, care s-au bucurat de mare succes în cadrul experimental avut în acest an. Ziaristii și criticii cehi și slovaci vor decerna „Pana de aur” acelor (doi) colaboratori care vor fi adus „o contribuție esențială la dezvoltarea artei televiziunii”.

Gume sintetice și sateliți

Anul viitor, în Franța, vor fi probabi 70 000 de telereceptoare în culori, în Germania Federală peste 300 000, în

Anglia 250 000. Va exista televiziune colorată și în Austria, Belgia, Olanda și Elveția. Firma japoneză „Mitsubishi” va extinde considerabil producția de televizoare absolut plate, dotate cu o placă electroluminoasă, în locul tubului catodic clasic. În Italia vor fi 10 000 000 de abonați, în Republica Democrată Germană aproximativ 6 000 000, în Ungaria aproape 2 000 000, în Uniunea Sovietică 25 000 000.

S-ar putea ca pînă la sfîrșitul anului să fie gata turnul de televiziune din Kiev, înalt de 380 m și cel din Hamburg de 271,5 m. Acesta din urmă va fi protejat cu 8 straturi de gumă sintetică aplicată în stare fluidă, capabilă să apere obiectul de umiditate, salinitate, vînt, căldură, uscăciune.

Hanovrienii nu s-au mai gîndit la un turn, ci la ceva mai înalt, anume un satelit care să transmită cursuri economice în cinci limbi pentru aproximativ un milion de persoane. Un grup anglo-vest-german va definitiva proiectul în 1970. Italienii au pus la punct un sistem de televizoare la pasaje de nivel ale căilor ferate, ceea ce va spori simțitor posibilitățile de control din partea garilor și deci coeficientul de securitate al călătorilor. La Riga se fabrică în serie televizoare de un tip special, destinate prevenirii incendiilor în păduri; fiecare sta-

ție de retransmisie automată ține sub control un teritoriu de aproximativ zece kilometri pătrați. În Westfalia, într-un oraș nou, minier, cese proiectează acum, se preconizează a se instala o singură antenă de televiziune pentru 50 000 de receptoare. În Statele Unite se pune la punct un telesistem cu rază citadină, care furnizează abonaților imagini ale marilor magazine universale, privitorul putînd comanda telefonic mărfurile care-i plac, acestea urmînd a-i fi transportate imediat la domiciliu.

Tot felul de procente

Studiourile franceze vor inaugura un al treilea canal. În Uniunea Sovietică se va transmite în continuare pe 4 canale la Moscova și pe 3 la Leningrad, cu retransmisii, prin satelit, pînă la Haborovsk. Numai canalul I are în program 100 de spectacole teatrale, 100 de filme noi, 150 de filme vechi, 100 de manifestări sportive, muzicale, educative etc.

Canada își va extinde emisiunile informative, întrucît în urma unui sondaj național a reieșit că cetățenii își procură informațiile curente în următoarele proporții și din următoarele surse: 45%

de la televiziune, 42% din ziare, 39% de la radio.

În Australia televiziunea comercială va fi obligată să mărească actualul procent de 5% muzicii obligatorii de compozitori australieni.

La Saporu, în sud-estul insulei Hokkaido, constructorii și specialiștii japonezi vor termina fundamentele centrului special de radioteleviziune destinat transmiterii în lumea întreagă a Jocurilor olimpice de iarnă din 1972.

Finlandezii vor terminaarele filme, în mai multe serii, pe care-l realizează împreună cu sovieticii, consacrat centenarului lui Lenin.

La Budapesta, filmele vechi vor fi programate numai cu consultarea plebiscitară a telespectatorilor.

Privind prin geam, în casa noastră

Și la noi?

La noi va fi dată în folosință cea mai mare parte a noului, impunătorului și excelent dotatului telecentru. Se va extinde posibilitatea vizionării ambelor programe, pe noi zone teritoriale. Va crește numărul global al orelor de emisie.

Se vor întemeia, evident, rubrici noi, se vor experimenta forme noi, în special dezbateri în jurul mesei rotunde. Vor fi terminate cel puțin două seriale originale (unul pentru copii). „Prim-planul” va fi săptămînal, „Cronica ideilor” (bilunară) va propune profiluri ideologice, analiza unor curente filozofice contemporane, discuții asupra aspectelor teoretice ale științelor și multe altele. Vom fi desfățați de ediția a treia a „Cerbului de aur” de cel puțin două noi concursuri cu public (dintre care unul turistic) și de un număr sensibil sporit de filme artistice, documentare, muzicale produse în studio. Cum ni s-a făgăduit și în 1969, vom avea cel puțin două spectacole teatrale pe săptămîină și probabil că vor fi montate măcar majoritatea premierelor anunțate și rămase ca atare în 1969. Se vor experimenta noi formule de program cu varietăți.

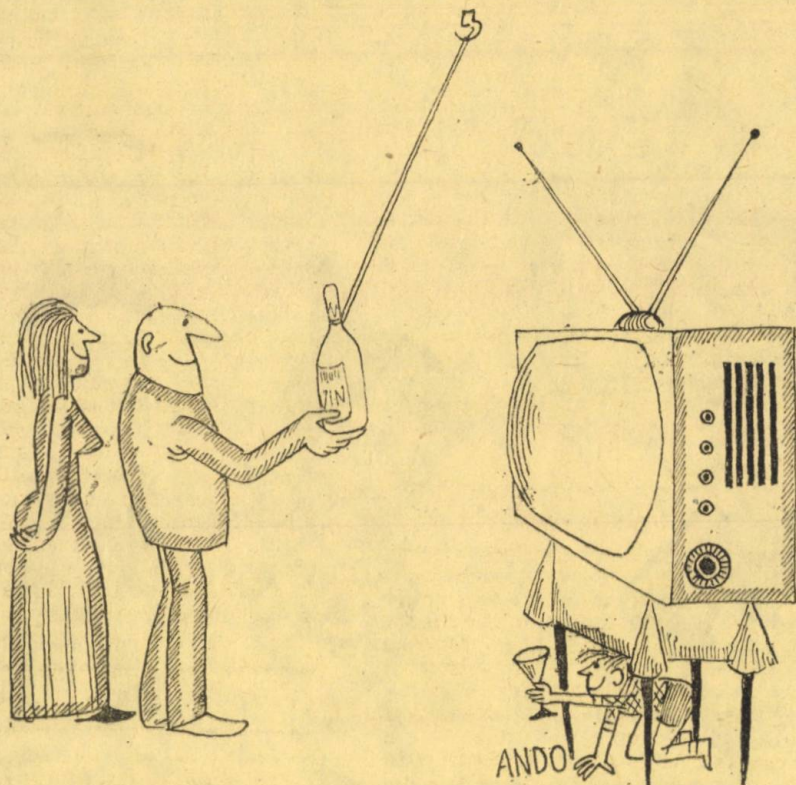
Se vor ivi noi rubrici de televiziune în unele publicații și vor apare noi semnături. Nu există nici o previziune, deocamdată, cu privire la încetarea activității vreunui din cronicarii cunoscuți — mai mult sau mai puțin. E foarte posibil să aibă loc cea de-a treia întîlnire între cronicari și teleaști din istoria televiziunii române; să se înființeze un telekurs public la Universitatea populară.

Urare

Iar televiziunea noastră să prospere în direcții pe care la această oră, dacă nu le putem presupune, sîntem măcar în posibilitatea de a i le dori din suflet.

Valentin SIVESTRU

LA MULȚI ANI!



V. Andronic

II RĂCUNOAȘTEȚI ?



Maigret



Domnul



Marile familii



Don Camillo



Baca și prizonierul



Ali Baba și cei 40 de hoți



Pierrot nebunul



Denunțatorul



Cartouche

musicalul

CÎNTÎND SUB PLOAÎA DE CONFETI...

*Eroine grațioase și pure,
cu talent ignorat,
devin din mărunte figurante, staruri
orbitoare, după ce înfrîng neîncrederea
producătorilor ori invidia vedetelor în declin.
Variațiile sînt imperceptibile.
De unde țîșnește, totuși, interesul?*





*Ciorchini somptuoși, corole mirifice
(Gene Kelly în «Cîntînd în ploaie»)*

Ani la rînd, după triumful cu «Broadway Melody 1929», cinematograful american trăiește fascinația musical-ului. «Broadway Melody», «Gold Diggers», «Paramount on Parade», «Big Broadcast» alcătuiesc lungi serii. Se încearcă cu frenezie toate formulele — filmul coregrafic al lui Busby Berkeley, Ice-show-ul Sonjei Henie, opera lui Lubitsch, comedia muzicală și baletul nautic. Văd în această mare expansiune, înainte de orice, retrezirea unui instinct vital. Musical-ul simbolizează, într-o epocă de greu teatralism, redescoperirea mișcării ca principiu esențial al limbajului și regăsirea plăcerii spațiului. Aparatul de filmat redevine creator și lumea cinematografului stă, din nou, sub zodia lui Méliès.

Charlot, un precursor

Musical-ul a impus mitologia dansatorului. Pentru erou, dansul, ca și cîntecul, e un mod firesc de comportare, de a fi autentic, de reacție la mediu, de exprimare a pasiunilor, și, în acest sens, se poate spune, cred, că Charlot e un precursor. Charlot care își descumpănește următorul dansînd, retrăgîndu-se parcă într-un cosmos inaccesibil altora, proteguitor. «Dansatorul» are,

întocmai ca eroul comediei burlești, o puritate infantilă, afectele lui sînt elementare. O neobișnuită plasticitate corporală îl preface într-un fel de duh care sfidează legile fizicii. Vitalitatea, energia, forța sînt cele ale unei ființe fabuloase și în «Hanul melodiilor», Fred Astaire, dansînd printre scînteierile pocnitorilor de carnaval, e o zeiță a electricității. Dansul deschide pe neașteptate porțile fantasticului.

Căutătoarele de aur

Ca și westernul, musical-ul e un gen canonic. Subiectul, tipologia sînt fixe, de la un film la altul variațiile sînt imperceptibile. Revin mereu: avaturile pregătirii unei reviste, cu lanțul ghinioanelor financiare, capriciile impresarului, punerea premiei în primejdie, substituțiile salvatoare, triumful final. Eroinele, grațioase și pure, cu talent ignorat, devin din mărunte figurante staruri orbitoare după ce înfrîng neîncrederea producătorului ori invidia vedetelor în declin. «Căutătoarele de aur» obțin întotdeauna un soț miliardar. Orice poveste se încheie fericit și, ca în poveste, binele (talentul, tinerețea, frumusețea, modestia)

învinge. Încorporarea numerelor coregrafice sau muzicale apelează la câteva mecanisme — evocarea începuturilor în artă ale eroilor, de regulă obscure și anevoioase, nașterea unei idei de spectacol cînd personajele imaginează momentele viitoarei reprezentări, povestirea unui vis. Canoane există și în folosirea limbajului, cîteva unghiuri, cîteva mișcări de aparat, fiind aproape obligatorii în decupajul baletului. Șirul dansatorilor înclinînd capul la trecerea obiectivului e filmat în lungi traveling-uri, mișcările de macara pornind de la un detaliu remodelează spațiul cu voluptate. În plonjeuri ansamblul dansatorilor figurează profuzii vegetale, ciorchini somptuoși, corole mirifice, geometrii ciudate, în compoziții obsedate de simetrie. Un semn de punctuație cinematografică, volet-ul, poate deveni pretext pentru jocul decorativ al pătratelor, romburilor, cercurilor, ca în «Jocul steluțelor» al lui Marshall.

Delirul plastic

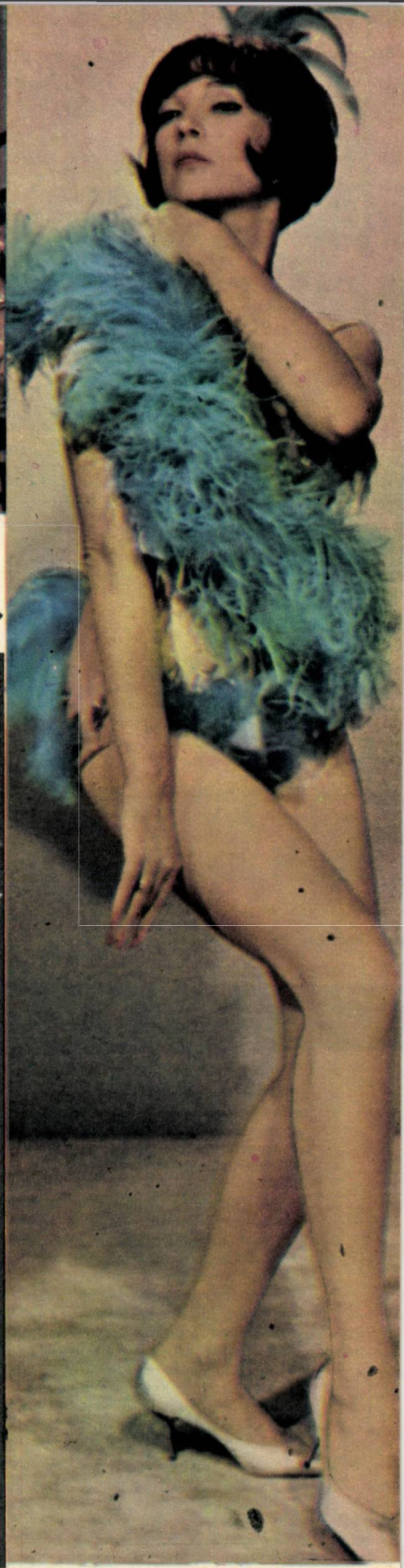
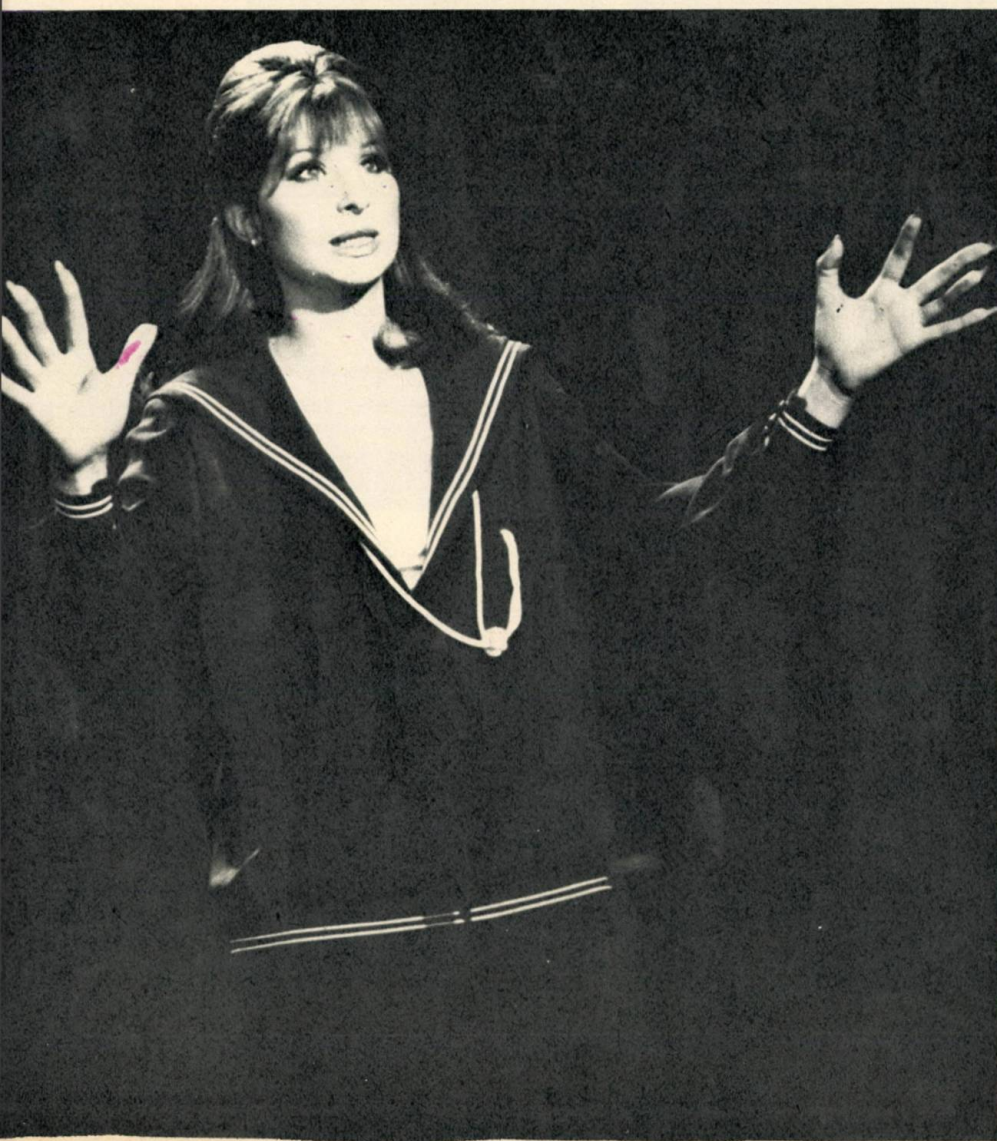
Scenografia, mai ales, caută efectul izbitor. De aici vine gustul pentru decoruri translucide, de metal strălucitor, pentru



▲ Geometrii ciudate, compoziții obsedate
(Julie Andrews în «Star»)

▼ Bufoneria starului de musical
(Barbra Streisand în «O față nostimă»)

Mitologia dansatorului
(Shirley Mac Laine în «Can-Can») ▼





*Multora le place musical-ul frenetic
(Marilyn Monroe în «Unora le place jazz-ul»)*

oglinzi în care dansatorii se multiplică la nesfârșit, pentru pardoselile colorate, care răsfrișing siluetele, pentru extravaganța și somptuozitatea ecleraajului. Repertoriul opulenței scenografice rămâne neschimbat: scări duble sau în spirală pe care dansează eroul, draperii, coloane, living-room-uri, grădini luxuriante cu statui și fântâni arteziene, piscine. Apar adeseori spațiile exotice — fumătorii de opiu, mici ceainării chinezești, stradele înguste din porturi asiatice — sau ambiante pitorești de periferie, în care eroii își dansează iubirea sau spaima. Preferința pentru enorm e o notă caracteristică. Obiectele capătă proporții gigantice (supra-realism genuin, crede Ado Kyrrou): dansatorii evoluează printre evantaie imense, bat step pe tobe uriașe, pe claviatura vastă a pianelor, se rotesc pe gigantice discuri de patefon. Delirul plastic din '30 e memorabil.

Jovialitatea genului

«Cîntînd în ploaie» mi se pare un omagiu adus naivității musical-ului tradițional și în același timp o reflecție asupra poeticei genului. Kelly întoarce spre timpurile primelor musical-uri o privire secret amuzată. Sînt prinse sub o lentilă ironică tipurile caracteristice, vamp-ul neguros, sofisticat sau fata fișneată și mondenă, atmosfera recepțiilor hollywoodiene, cu serpentine, cu ploaie de confeti și cu dansatoare, care sar din torte, delirul mulțimii de admiratori la trecerea starurilor spre Chinese Theatre, turnarea ultimelor filme mute. Într-un pasaj policrom ca un caleidoscop, se evocă cu zîmbete subțiri moda din 1927. Povestea reface cu grație malițioasă subiectul

stereotip al filmelor din epoca lui Ziegfield, întorsăturile convenționale ale intrigii. Cîteva dansuri, mai ales ultimul (tînărul bătînd la ușa impresariatelor de pe Broadway), în decoruri tipice, desfășurînd un mare ansamblu de balerini, cu jocuri bogate de lumini, citează formulele mai vechi, nu fără o scăpărare de umor. Ironia lui Kelly are o anume blîndețe, e tandră aș zice, parodia respiră nostalgie, farmecul filmului vine din lirismul vetustății, lirismul care ne tulbură în «Judex» al lui Franju, altă evocare a unei lumi cinematografice de demult.

Ca puține alte filme, «Cîntînd în ploaie» întruchipează întreaga jovialitate a genului, spiritul său lucid. Ca să alunge posomorîrea lui Don Lookwood, Edmond improvizează dansul cu manechinul — superbă invitație la veselie. Lecția de dicție se metamorfozează într-un cataclism grațios: Kelly și

O'Connor răscolesc încăperea, distrug mobilele, totul cu verva și nebunia crescîndă a personajelor din vechea comedie burlescă. Secvența care a dat titlul filmului e o pagină de antologie. Eroul trece pe străzi inundate de ploaie și dansează, se lasă mîngîiat de șuvoale, se agață copilărește de un felinar, împrăștie apa de pe pavaj în jerbe strălucitoare. E în această imagine a fericirii o adevărată voluptate a ritmului, o beție nesfîrșită a mișcării, o exultație elementară întrezărită și altă dată în musical, dar numai acum erupînd din plin.

Un fluid vrăjitoresc

Faimosul «Un american la Paris» nu are rotunjimea altor filme ale lui Minnelli, dar baletul final, imaginat și dansat de Gene Kelly ține de magie. Hieratice sau vertiginose, dansurile sînt un adevărat extras liric al dramei. Scenografia compune o fantasmagorică derulare a peisajelor Parisului, delicate ca un Dufy, luxuriante ca o pînză de Douanier-Rousseau, vibrînd în culorile incandescente ale lui Van Gogh, trasate nervos, ca un desen de Lautrec. Corespondențele plasticii, muzicii, dansului dau pasajului un fluid vrăjitoresc, pe care rareori l-am mai simțit.

S-a făcut loc macaturii

Musical-ul s-a devitalizat prin stereotipie și în bună măsură a făcut loc macaturii. Am văzut cu toții nu puține filme de un gust îndoielnic și fără nici o urmă de har. «Băieții de la tonomat» sau «Ea va rîde», să zicem, sînt filme care își propun să lanseze cîteva melodii, să facă popular un cîntăreț și nu au decît o singură lege — povestea va fi adusă din condei astfel încît scenele vor ilustra pur și simplu textul cîntecului, melodiile, cît mai multe, fiind înghesuite fără noimă. Pentru aceste divertismente, ieftine sau triviale, a fost inventată expresia amabilă, prea amabilă de «disc filmat».

Nostalgia candorii

Mulți văd în filmele lui Minnelli, Gene Kelly, primele semne ale resurecției musical-ului, încercări de a restitui genului o demnitate pierdută. Alături de «Cîntînd în ploaie» și «Un american la Paris» trebuie puse cine-dansurile lui Shirley Clark, filmele de televiziune ale lui Averty, funambulești și tehniciste, cu invenții plastice surprinzătoare, «West Side Story» al lui Robert Wise, extraordinară stilizare și interpretare ritmică a formelor și — poate — «Domnișoarele din Rochefort» al lui Demy, care încearcă să facă banalitatea feerică. În locul bizareriei fastuoase și a imaginilor de Epinal, vom găsi mai multă gravitate, o distanțare ironică față de obiect sau încercarea de a poetiza cotidianul. Există mai multă rigoare și mai multă simplitate, mai puțin convenționalism, tot atîta poezie. Disimulate ori nu, procedeele, tehnicile tradiționale au fost reluate adeseori. Candoarea vechiului musical rămîne însă o nostalgie.

George LITTERA

O zeitate a electricității
(Fred Astaire)





Metamorfoza unui idol sau de la «Îngerul albastru» la «Procesul de la Nürnberg»

mitologie
XX

CIT TRAIESTE UN IDOL?



Coroanele ruginesc. Ex-împărăteasa Soraya...



...și prințesa Ira de Fürstenberg visează să devină vedete

Un capitol din cartea Ecaterinei Oproiu «Un idol pentru fiecare» în curs de apariție la Editura Meridian. Lucrarea se ocupă de cinematograful și televiziune, ca de sursele principale ale unei mitologii contemporane.

Cînd Balzac scria despre nenorocirile doamnei Julie d'Aiglemont, 30 de ani era punctul terminus al carierei de femeie. Odată trecut acest prag, vraja se evaporă, rochiile purtau mireasma și foșnetul florilor presate, destinul feminin se înclină sub porunca «lăsați orice speranță...» Vîrsta bărbaților era privită cu o îngăduință ceva mai mare. Aceștia îl invocau deseori pe octogenarul Voltaire care se foia prin saloane ca un Don Juan melancolic: «ah! de-aș avea 70 de ani!» Cu toate acestea șarmul masculin avea și el o durată relativ scurtă, pentru că peste patruzeci de ani i se cam puneau cruce.

Secolul nostru a ridicat media vieții și a lărgit baremul seducției, «Viața începe de la 50 de ani» a devenit unul din sloganurile cele mai ațîțătoare ale civilizației de consum. Prolungirea tinereții s-a transformat într-o obsesie a lumii contemporane, obsesie care dă de lucru unei armate de gladiatori angajați în lupta cu ridurile, cu bărbia dublă, cu părul alb, cu țesuturile adipoză.

Cînd ingenua era septuagenară

În privința «vîrstei» istoria cinematografului străbate însă un drum invers, pentru că filmul s-a lansat prin acte de generozitate vecine cu inconștiența. Primele vedete aveau o vîrstă mai mult decît respectabilă. Farmecul lor fizic era total răvășit de ani și aceasta explică și fascinația relativ tîrzie pe care a exercitat-o ecranul asupra maselor. Experiența Sarei Bernhardt mi se pare concludentă. Celebra, magnifica, năbădăioasă actriță a debutat în film în 1900, adică la nu mai puțin de 56 de ani. A fost o experiență care i-a displicut și a jurat s-o uite, dar nu a reușit decît pînă în 1908, cînd producătorii au înduplecat-o din nou să apară și ea a apărut într-adevăr în Tosca, flancată de Sully Mounet și de Lucien Guitry. Cînd a văzut filmul, istoria spune că protagonista a leșinat de oroare și a obținut — ceea ce nici o stea nu va mai obține niciodată — și anume să se interzică posterității s-o privească. Adică să se distrugă copia. Adorata publicului a jurat din nou să nu-și mai întoarcă fața spre această artă barbară, dar în 1911 a căzut din nou în recidivă. Rolul care i se propune de această dată, era nici mai mult, nici mai puțin, decît cel al Margueritei Gauthier din **Dama cu camelii**. Ac-



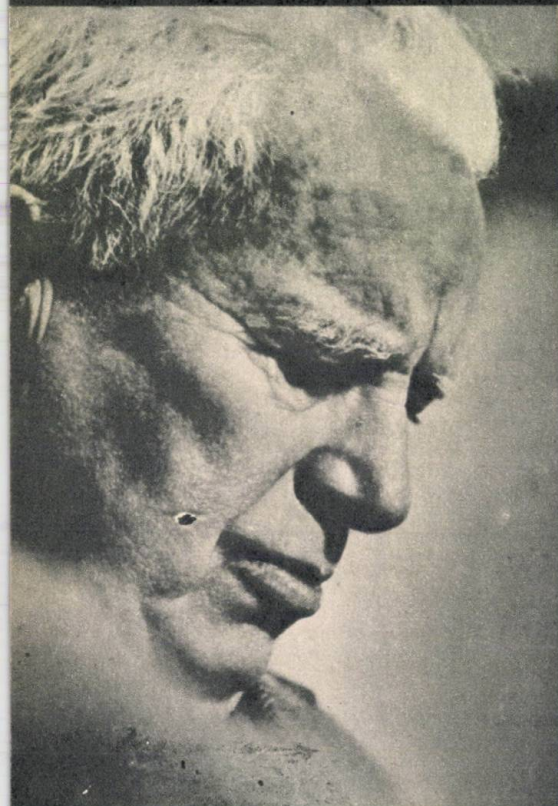
Un idol fără vîrstă



Ediția princeps (Simone Signoret)... și reeditarea (Catherine Allegret)



Gloria străbună pe strămoși cinstește... dar și pe urmași (Charlot și G raldine)



trita îl interpretează cu cinste și onor. Ziarele scriau că «acest rol trăiește în Sarah Bernhardt atât de intens, încît actrița nu are nici o problemă ca să se exprime printr-o mare liniște».. (Ciné-Jurnal). Sîntem în plină epocă a filmului mult. Nemuritoarea Marguerite avea în această peliculă 67 de ani și oricît de lipsită de prejudecăți aș fi și oricît de mult aș crede în minunile cosmetice, îmi e cu neputință să nu mă înfior văzînd-o pe cvasiseptuagenară în rochii de muselină, sburdînd cu junele Armand prin poienile de la Auteuil. Acest răsunător succes îi deschide însă gustul pentru film. După un an o găsim peste canal turnînd Elisabeta, regina Angliei, un film care a produs încăierări în rîndul producătorilor și care a dat protagonistei imense satisfacții morale și mai ales materiale. Sarah Bernhardt avea acum 69 de ani și, după cum relatează istoricii, acest amănunt nu-i împiedică pe proprietarii caselor de filme să-i propună contracte regești și roluri senzaționale. Ca semn al noncomercializării sale, actrița refuză însă oferte și declară încăpățînat: nicidec nu voi poza decît pentru Film d'art. Așa și face. În 1913 pozează în rolul Adriennei Lecouvreur și iarăși îmi e greu să-mi imaginez scena de amor între domnișoara Lecouvreur, actriță celebră, și Maurice, prinț de Saxa, pauza aceea faimoasă între cele două acte ale unei reprezentații triumfale, cînd Adrienne «i se dă» junelui aristocrat și-și pecetluiește ofranda cu un buchet de violete. În 1915 actrița suferă o operație mutilatoare, i se taie un picior. Pierderea este dureroasă, dar nu de natură să încheie o carieră cinematografică atît de strălucită. Drept care, sprijinindu-se pe o proteză măiastră, actrița reia munca pe platouri. La 70 de ani și ceva actrița unipedă nu era mai puțin asaltată decît este azi Ursula Andress. Ultimele clipe ale vieții o surprind pe scenă, ca pe Molière. Dar nu pe scena teatrului, ci pe scena studioului. Ca să turneze «Prezic toarea» la 79 de ani, apartamentul vedetei fusese transformat în platou și, după cum spune Boussinot, unul dintre ultimele regrete ale actriței a fost: «ce păcat că cinematograful nu s-a inventat mai devreme».

Vraja feminină? **Nu cunosc**

Firește, Sarah Bernhardt a fost un record. Toată viața actriței a fost un lung șir de extra-



Tina Aumont: părinții ei, Maria Montez și Jean-Pierre Aumont, au format unul din cele mai fericite cupluri ale ecranului.

vaganțe. Și nu e de mirare că cinematograful s-a simțit onorat să-i suporte toanele de crepuscul. Adevărul este că aceste performanțe au fost posibile, nu numai pentru că incomparabilei Sarah nu i se putea refuza nimic, ci și pentru că la începuturile sale cinematograful a contat prea puțin pe magnetismul prezenței fizice.

În această epocă, filmul e tolerant cu ridurile protagoniștilor, nu pentru că e generos, ci pentru că nu descoperise încă misterul obrazului și al trupului feminin, pentru că nu învățase încă să semnalizeze fascinația unui zîmbet, promisiunea unei priviri, luciul fierbinte al epidermei,

limbajul microgesturilor, senzualitatea unei tăceri.

Regizorii vremii întulau totuși ceva. Din cînd în cînd ei își puneau actrița să facă baie, să-și scoată ciorapii sau să schimbe rochia. Sennett a inventat faimoasele bathing-girls, iar Griffith, în scenele de orgie, din «Intolerantă», a adus nudul feminin drapat în văluri. Aceste acte de sfidare erau însă lipsite de orice suport psihologic. Ele erau variante pe teme picante pentru că în această etapă făptura feminină putea să fie obiectul galanteriei, dar era departe, încă foarte departe, de a deveni subiectul vraiei.

Un Romeo de 44 ani. Altul de 17

Cinematografia își întinerește idolii exact în măsura în care a izbutit să redeștepte în oameni cultul antic al frumuseții trupului uman și bucuria renascențistă a unei senzualități întemierată pe franchețe și pe o sănătoasă funcționare a speciei. Tocmai de aceea media de vîrstă a idolilor scade vertiginos în anii post belici, adică în acei ani în-
cînși de focul procreației și ațîțați de setea de viață, acea sete de viață, care se amplifică după

cataclisme. În 1937 Cukor turnează «Romeo și Julieta» cu Leslie Howard care avea pe atunci 44 de ani și cu Norma Shearer care număra 33 de ani. În 1967 Zeffirelli turnează «Romeo și Julieta» cu un Romeo de 17 ani și cu o Julietă de 15 ani. Această aducere a rolurilor la vîrsta reală a personajelor este o cucerire relativ recentă și ea este proprie cinematografului ultimelor două decenii — și, poate, cu precădere — fostului nou val francez. Ea face parte și din des-teatralizarea ecranului, dar și din nevoia de a discuta cu franchețe despre o anumită generație. În această etapă e greu, e imposibil de repetat figura cu

Margueritte Gauthier-bunică. Senzualitatea are nevoie de pianuri de detaliu, de prim-planul care să dilate sensul unei priviri, fiorul unei atingeri. Numai de la asemenea distanțe se poate sugera intimitatea, numai în asemenea planuri se poate vorbi în șoaptă.

Printii și printesele moștenitoare

Vedeta tânără, foarte tânără, din ce în ce mai tânără este însă un produs dificil, pentru că a fi vedetă înseamnă a fi celebru și tinerii apar, de obicei, anonimi. Vrea nu vrea, în noile condiții, producătorul trebuie însă, din când în când, să-și asume riscurile de a scoate din necunoscut o serie de adolescenți și de a-și încerca norocul cu ei. Aceste acte sînt deseori temerare și se sfîrșesc prost.

Nu e deci de mirare că foarte multe dintre cele mai tinere vedete sînt legate într-un fel sau altul de nume de mult celebre (unele scoase direct din almanahul de la Gotha). Nu e de mirare că nu puțini dintre actualii sau posibillii idoli-adolescenți aparțin unui clan cinematografic sau unei cine-familii cu reputație demult stabilită. Această apartenență ușurează enorm operațiile multiple, costisitoare operații de hirotonisire a unui nou idol.

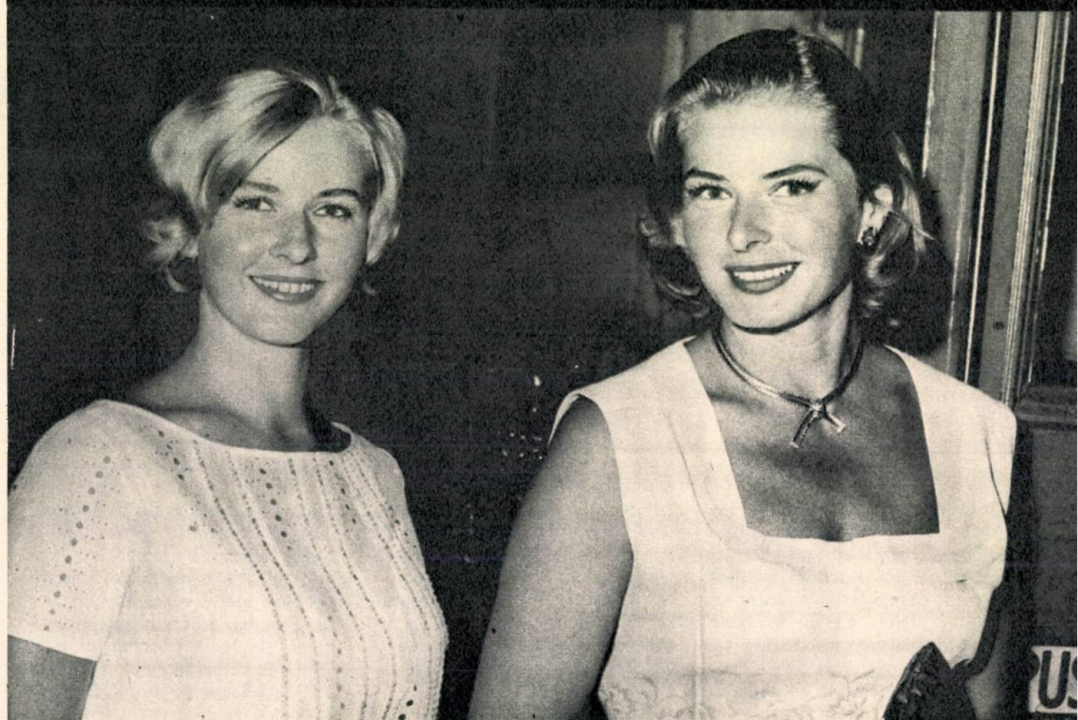
Gloria paternă sau maternă sînt admirabile trambuline de lansare. Nimbul de care beneficiază un nume face ca noul venit să fie înconjurat din prima clipă de o cunună, care îl diferențiază în mijlocul mulțimii. Publicul sentimental caută întotdeauna pe chipul moștenitorului ecourile primelor lui iubiri. Catherine Allegret și-a deschis calea spre inimă ca o nouă versiune a Simonei Signoret. În Jane Fonda, admiratorii lui Henry Fonda au văzut replica feminină a unui tată seducător. Cu Mia Farrow este aproximativ același lucru, numai că, pe locul tatălui, stă soțul care, dată fiind vîrsta, poate să joace perfect rolul de părinte. Căci Mia Farrow (de altfel fiică de actriță notorie, Maureen O'Sullivan, cea mai celebră dintre partenerile lui Tarzan) și-a început cariera ca soție minoră a unui atotputernic boss și numele lui Frank Sinatra, ca și faima nenumăratelor incidente provocate de căsătoria năbădăioasă i-au întovărășit primii pași, au ațîțat primele curiozități și au perforat zidul cel mai dușmănos: zidul anonimatului. Ce să mai



Bebelușul e azi Lisa Minnelli. Mama sa (Judy Garland) e doar o amintire.

Fonda: clanul seducției victorioase

Pe mamă n-o atinge vîrsta (Ingrid Bergman). Pe fiică n-o atinge gloria mamei





(Peter, Jane și tatăl lor, Henri)

Mama, Silvana, cel mai frumos chip al ecranului italian. Tatăl, De Laurentiis, cel mai puternic boss. (Împreună cu Veronica Mangano, fiica).



sapun de vlăstarele dinastiei Chaplin sau De Laurentiis. Veronica Mangano, fiica Silvanei Mangano, a aterizat recent pe platouri, în vîrstă de 17 ani. Frumusețea ei e cerească, tatăl ei e De Laurentiis. Celebritatea nu a avut de așteptat decît atît: să împlinească 17 ani, adică limita de vîrstă onorabilă pentru începutul unei cariere cinematografice. Familia Chaplin, mai îngăduitoare, a scăzut cifra și după Geraldine, capulată prin gloria paternă tot la o vîrstă fragedă, Victoria, al doilea vlăstar feminin al casei domnitoare, e pe cale, ca înainte de împlinirea acestor 17 ani convenționali, să-și ia în primire locul printre stele, un loc de care nimeni nu are voie să se atingă, pentru că e cîștigat, pe dreptate, adică pe baza unui drept ereditar.

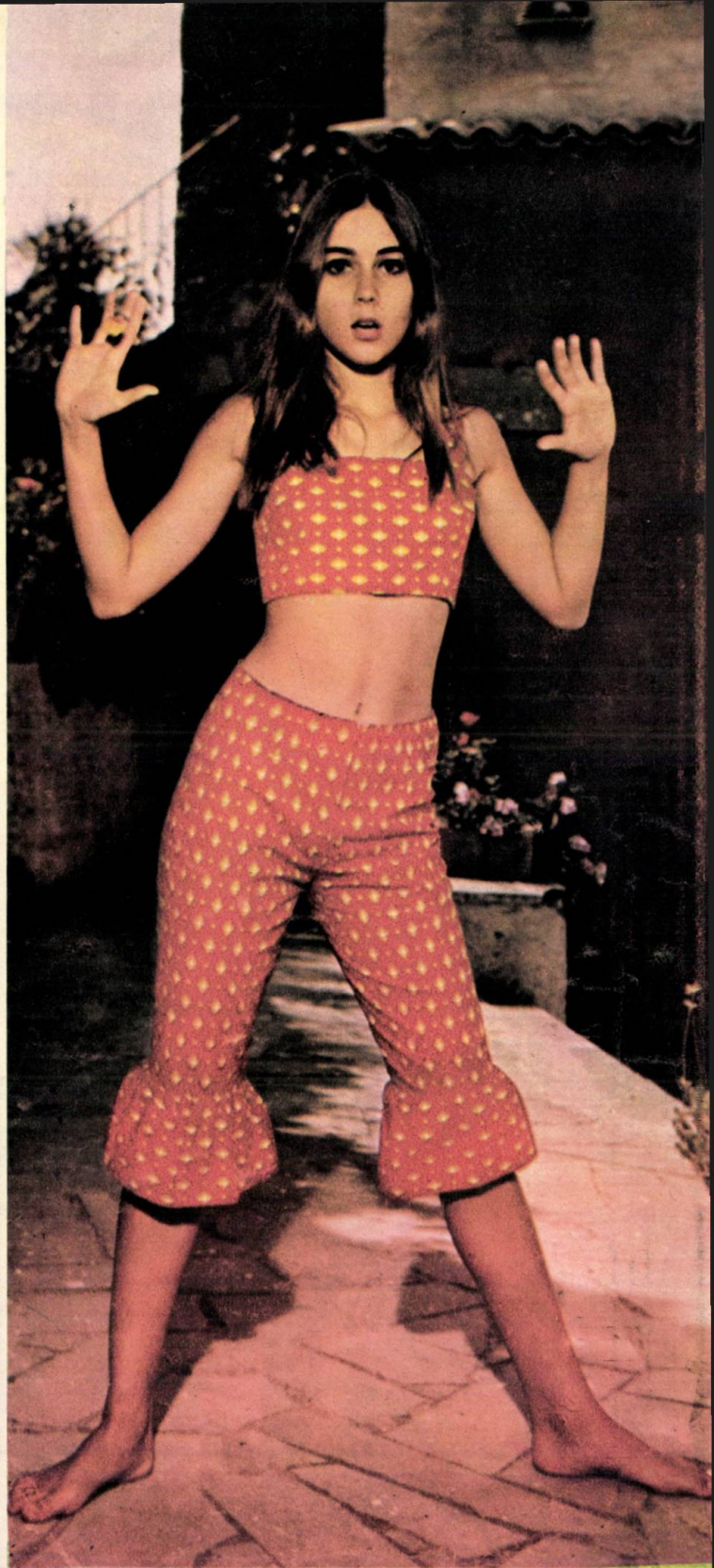
Austerlitz-ul la crepuscul

Asistăm deci la o întinerire vertiginoasă a gloriilor cinematografice, și — prin aceasta — la o involuntară înmulțire a actelor de cruzime, pentru că scade și vîrsta medie a idolilor, dar și durata supremației. Între cele două războaie celebritatea era mult mai stabilă. Un star, oricît de precaut, putea să conteze pe o domnie care se putea ridica pînă la 10 ani.

Ultimul deceniu a adus în Paris o adevărată debandadă. Gusturile prea schimbătoare ale modelor fac ca reputațiile cele mai solide să fie bătute în fiecare zi de vîntul tuturor îndoielilor. Gusturile radical diferite ale generațiilor care se ridică aduc în fiecare anotimp alți candidați la încoronare. O forfotă de nedescris se produce deci în mitologia modernă. O zeiță vine — alta pleacă, un idol așteaptă, se înfurie, altul se ține de jilț cu amîndouă mîinile, amenință, înghite două tuburi de somnifere, face să-i apară din nou fotografia pe prima pagină a jurnalului de seară și reînvie la momentul oportun.

La periferia cîmpului de bătaie, ca niște sori la crepuscul, citeva din vechile glorii, supraviețuite ca prin minune, clipește melancolic, povestind trecătorilor încredibila poveste a vieții lor și arătîndu-le mușchii cu care, altădată, au sfărîmat lanțuri.

O glorie se numește Marlène Dietrich. Acum vreo zece ani, mai apărea la Las Vegas într-o rochie transparentă care atrăgea atenția că trupul ei este «la fel ca-n prima zi» și picioarele rămîn în continuare «cele mai per-



Privind-o, melancolia copleșește pe fostele lui admiratoare. Ea e Romina Power, fiica lui Tyrone.



Sinatra: averea lui e fabuloasă. Puterea — aproape nelimitată. O avea vreo șansă micuța Nancy?

fecte din lume». Acum vreo 5 ani apărea în panouri uriașe, reclama pentru o companie aeriană. Acum câteva sezoane, la Paris, paparazzi alergau după ea, căci trecerea ei prin Orașul Lumină mai dădea încă naștere la can-uri.

O altă glorie se numește Mae West. Cronicarii o supranumiseră «super-vampa anilor '30» și spuneau despre ea că este «singura femeie din lume capabilă să facă să roșească un regiment de marină, citind cartea de telefon». În timpul războiului «formele sale pline erau atât de celebre, încât piloții de la R.A.F. își botezaseră parașutele de salvare Mae-west-uri». Vorbele sale de duh au făcut înconjurul Americii. E antologic strigătul său la întâlnirea cu Gary Cooper, pe atunci actor necunoscut: «iată lucrul cel mai frumos din Hollywood. Dacă vorbește, îl vreau»... La 75 de ani, Dali i-a

pictat gura, sub formă de canapea, iar directorul faimosului cabaret parizian «Crazy Horse» s-a îndrăgostit de vocea ei și a delegat pe Peter Moore, atașat naval și secretar al lui Salvador Dali, s-o aducă. La Paris, a convins-o (fără prea mare greutate) să cînte rock-and-roll acompaniată de 4 băieți «care ar putea să-i fie nepoți». «După părerea experților, talentul, ritmul și vocea ei desființează pe toți cîntăreții ye-ye din lume...»

Altă glorie se numește Gloria Swanson. Am văzut-o recent. Cobora dintr-un transatlantic la Orly și, cineva, recunoscînd-o, o arăta publicului cu vanitatea corăbierului care poate să strige primul: «pămînt».

Unde e Gloria Swanson?

Mi-am amintit că prin 1915 juca, în trupa lui Chaplin, că înainte de primul război mondial fusese regina sex-appeal-ului; că a năucit Hollywood-ul,

în multe rînduri, cu loviturile sale năpraznice, că și-a descoperit talentul de actriță după 50 de ani, că a rămas celebră în mitologia filmului prin încăpăținarea de regină care nu vrea să abdice.

Unde este Gloria Swanson, septuagenara de care cetatea filmului nu mai are nevoie? Căutăm prin mulțime un chip ascuns în spatele ochelarilor negri, o sfială de Garbo, care trece prin viață, travestită, ca nu cumva trecătorii s-o recunoască și s-o confunde cu ea însăși? Căutăm prin mulțime o femeie care, ca Garbo, se amestecă prin lume ca să fugă de sine, ca nu cumva, odată descoperită, umbra fapturii sale prezente să compromită gloria sa apusă; ca și cum ea, cea de acum, nu-și mai este ei însăși decît o stingheritoare rudă săracă, de care nimeni nu mai trebuie să afle.

Unde este Gloria Swanson?

leșea din mulțime glorioasă, ca muntele Saint-Michel din apele nordului. Înainta spre noi cu capul sus, ca un cavaler la a-salt. Își purta cele șapte decenii, ca pe șapte coroane de la șapte împărății. Picioarele lungi erau strînse în cizme de mușchetar. Era înfășurată într-o pelerină, care flutura deasupra genunchilor și avea o pălărie cu boruri largi, care o ridica deasupra forfotei și o făcea să pară o amazoană călare în mijlocul gloatei zgometoase; zierele scriau a doua zi că a venit să studieze ultimele colecții de modă, întrucît fosta regină a sex-appeal-ului lucrează actualmente cu o mare febrilitate «în branșa îmbrăcăminte feminine».

Unde e Gloria Swanson de care cetatea filmului nu mai are nevoie? Unde ești orgoliu septuagenar, ca să ne înveți gloria reginelor care nu se dau bătute?

Ecaterina OPROIU

MARILE PASIUNI mici

Hobby:

«preocupare favorita care nu reprezintă ocupația principală a cuiva» (Concise Oxford Dictionary). Aceasta este definiția pe care englezii o dau acestui termen, astăzi intrat în vocabularul internațional, pentru a defini micile pasiuni colaterale.

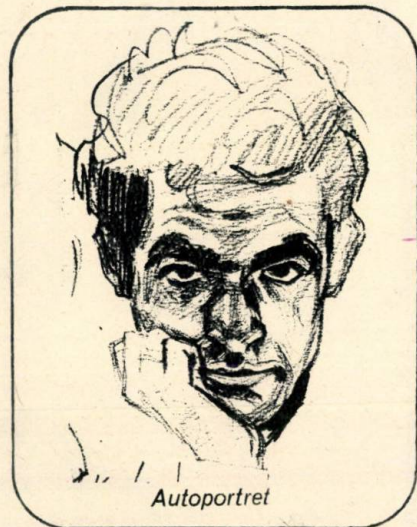
Actorul este în primul rând... actor. Marea lui pasiune este arta căreia i s-a dedicat. Există însă frecvente cazuri când muzele îi cheamă pe unii dintre ei și spre alte tărîmuri ale creației. Peter Ustinov este, de pildă, om de litere. Liviu Ciulei — este nu numai actor și regizor, dar și arhitect și scenograf. Despre Emanuelle Riva nu toată lumea știe că scrie versuri, sau despre Anthony Quinn că este autorul unui roman autobiografic. Pasiuni sau statornice preocupări complementare — «hobby»-uri, cum li se spune — împlinesc personalitatea actorilor cu o dimensiune nouă. Dezvăluite din rațiuni publicitare sau din indiscreții benigne, aceste pasiuni mici sau mari, artistice

sau extraartistice, pot defini profilul uman, temperamentul, înclinațiile sau resursele actorului.

Evident că la Johnny Weissmüller — creatorul celebrului Tarzan — la Sonja Henie sau la Tony Seiler, actorii și sportivii din ei se confundă; pentru niște campioni olimpici, sportul nu este un «hobby». Dar pentru Georges Marchall, vînătoarea căreia îi dedică cîteva luni pe an într-o rezervație din Africa, constituie o pasiune complementară. La fel cum e pictura pentru Pierre Brasseur și Michèle Morgan sau jocul de bridge pentru Omar Sharif. Exemplele ar putea continua, dar să ne oprim la actorii noștri și la ceea ce îi pasionează pe ei în clipele de răgaz.

• IURIE DARIE

a mărturisit că de mic copil avea suflet de actor și mină de desenator. În liceu a avut norocul să întâlnească un profesor de desen excepțional, a cărui îndrumare a dat rezultatele pe care le cunosc bine cei care i-au urmărit emisiunile TV sau au răsfoit cărțile pe care le-a ilustrat. Desenul a devenit pentru el un act reflex. În timp ce interpretează rolul din piesa «Nic-Nic», unde stă destul timp aplecat peste o planșetă, desenează fără încetare. Iată un autoportret:



Autoportret

• EMANOIL PETRUȚ



Colecționează brichete

are și el un «hobby»: colecționează brichete. Are peste 150. Una e din 1827 (a găsit-o la un anticar). Dar de fumat, nu fumează!

• MARGARETA POGONAT

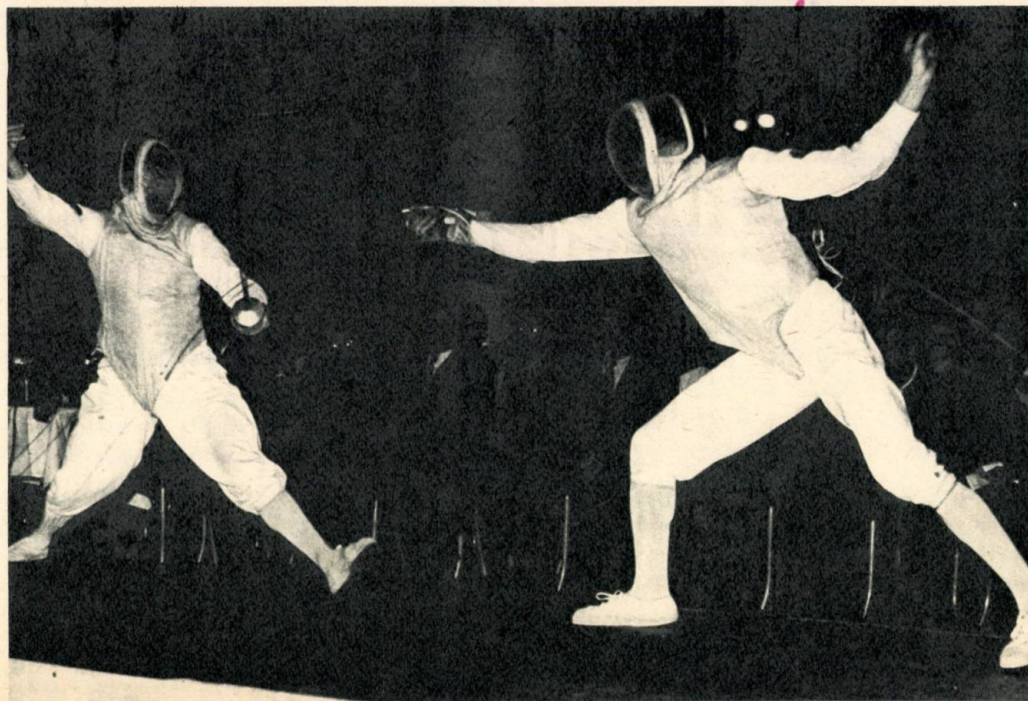
desenează. Mult. Fără să fi avut vreo îndrumare specială. Simte nevoia ca în clipele de răgaz să deseneze pe orice petec de hîrtie aflat la îndemînă. În creion, în cărbune. A încercat și în ulei. N-are curajul să-și arate desenele. Toți am izbutit să obținem unul din ele, intitulat: «Singurătate».



«Singurătate»

• ȘTEFAN TAPALAGĂ

a avut o mare pasiune înainte de a intra în teatru: scrima. Este maestru al sportului. În 1965 a fost campion național în cadrul echipei Steaua. În prezent, fosta sa pasiune nu încetează să se manifeste; cînd e vorba de arme albe, în teatru (de pildă în «Romeo și Julieta» la Național) sau pe ecran (în filmele lui Gopo) Tapalagă este cel care montează și conduce luptele.



Cel din dreapta (susține el!)

«Am trei pasiuni: lectura, dansul și cavalcadele... Cu prima e mai simplu, mă așez la... gura caloriferului și dispar într-un nor de imagini, ridicat ca un abur dintre file. Acum vreo zece ani am tradus și o carte de basme pentru copii, cred că, de fapt, pentru mine...

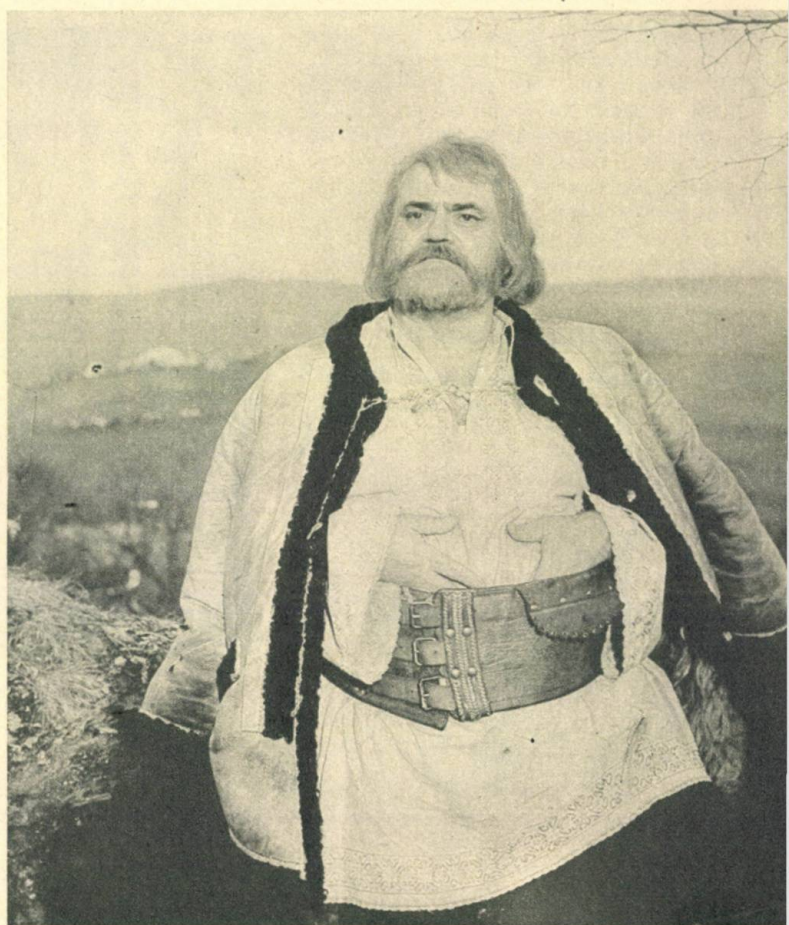
Cu dansul e iarăși simplu — o melodie inspirată și sînt gata la cele mai năstrușnice improvizații, tot... de sufletul meu!

Cu caii e mai greu. Îi urmăresc în filme, la curse, oriunde, cu priviri de eternă îndrăgostită. Mi-ar place să am un cal al meu, să pornesc cu el peste cîmpuri, cavalcadele îmi dau un sentiment total de eliberare, de fericire pe care parcă poți să o apuci cu mîna.

Abia aștept filmările ca să aud nechezatul cailor și să-i văd alergînd ca fantasmеle».



Una din pasiuni: cavalcadele



«Fie ce-o fi, barbă nu port!»

scrie versuri. Încă de pe băncile școlii. Prima dată a publicat într-un ziar din Vaslui, «Năzuința». După aceea, la Iași, a colaborat la diferite gazete. Nu a avut ambiții literare, nu le are nici acum. Scribe pentru plăcerea lui, cînd și cum îi vine inspirația. Iată un sonet scris special pentru cititorii Almanahului nostru:

ARS PECUNIARAE?

*Eu barbă nu suport, fie ce-o fi,
Deși, trecînd vedetele-n revistă,
Văd că la Buftea mai persistă
După metoda lui Mounet-Sully...*

*Originalitatea mea aici stă
Că vreau să joc la fața mea — ei și?
Singurul punct nevralgic pus pe «i»
E că primesc din cînd în cînd o listă*

*Contabilă, eliptică pe-alocuri;
Producătorii — generoși din fire —
În loc de onorar, mi-oferă «ciocuri»...*

*Parcă n-ați ști că pielea mea subțire
Nu-n bărbi, ci la «contract» dorește șocuri,
Să aibă cît de cît... acoperire!*

● **FLORIN PIERȘIC**

este și el un pasionat sportiv. A făcut înot de performanță și a jucat baschet. Sportul continuă să-l pasioneze dar mai mult ca suporter pentru sportivii noștri. Iată-l cu campioanele olimpice Lia Manoliu și Mihaela Peneș.



Azi... mai mult suporter (cu Lia Manoliu și Mihaela Peneș)

● **ANA SZELES**

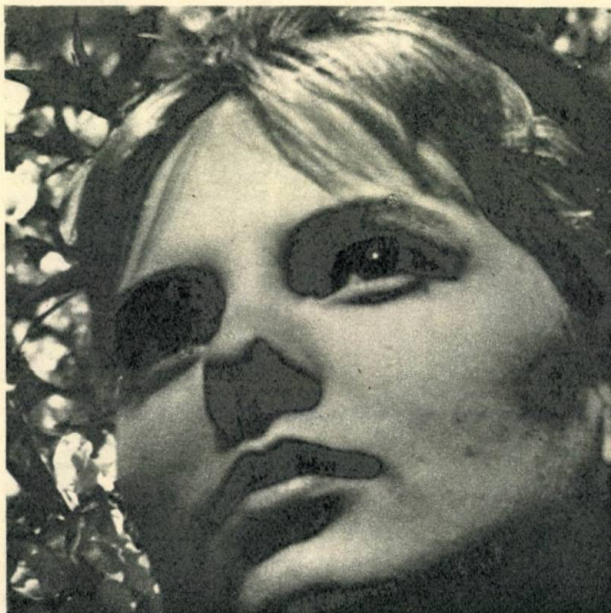
ne-a vorbit despre călărie, ca și Marga Barbu: «Legănatul galopului în mijlocul frumuseților naturii este pentru mine o relaxare totală și practic acest sport ori de câte ori am o clipă de răgaz».



Nu contează că-i costeliv.

• ILINCA TOMOROVEANU

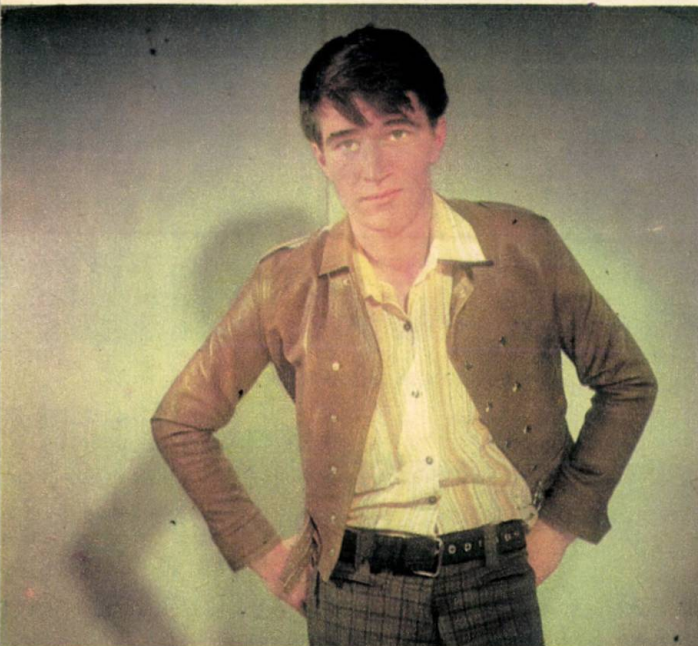
a dat întâi admitere la Conservatorul de muzică. Dar muzele și-au disputat-o și de câștigat a câștigat Thalia. A intrat deci la teatru. Pasiunea ei pentru muzică persistă însă. Cîntatul la pian — «este o relaxare deplină». Îi place să asculte un concert, o simfonie — «este un balsam al sufletului, o desfătare».



Un concert... o simfonie

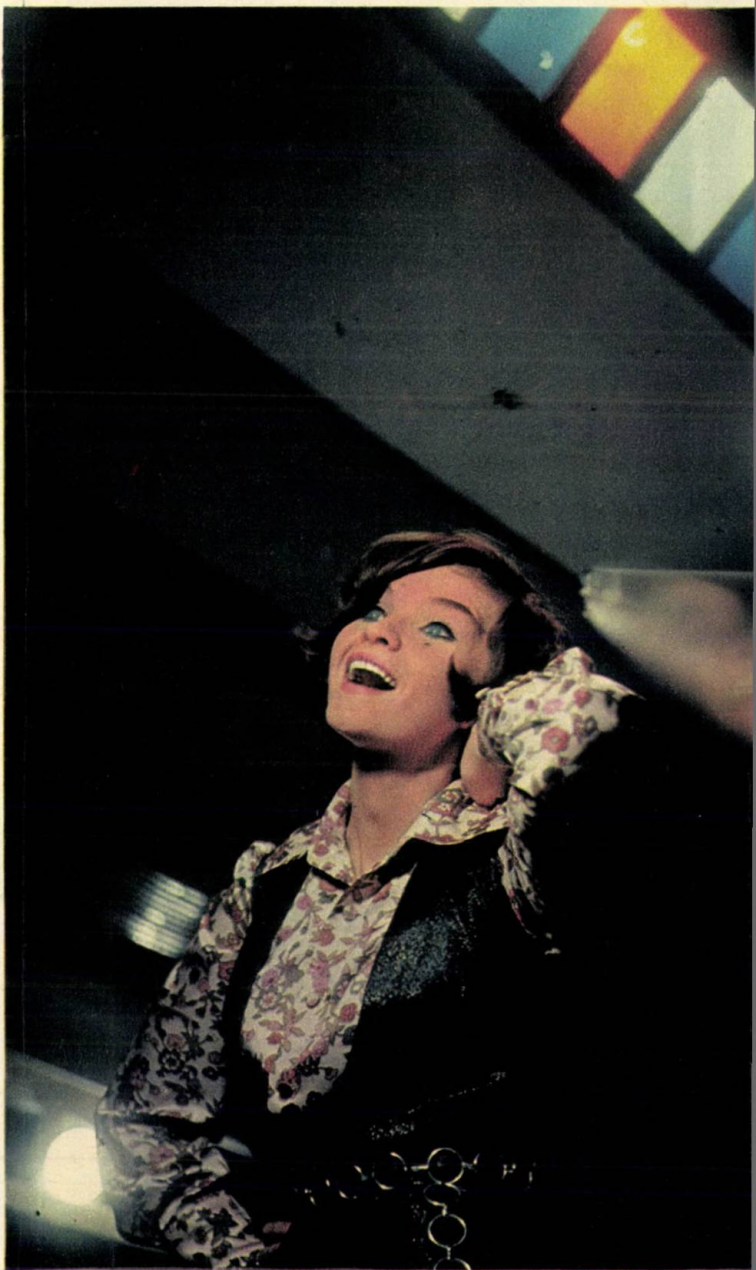
• DAN NUȚU

are ca pasiune... cuțitele! Colectionează cuțite de toate felurile. De toate dimensiunile. Cu tot felul de mînere. Cu lame ascuțite și teșite. Ceea ce e mai surprinzător e că le aruncă la țintă fără greș! Puteți încerca fără frică...



• MARGARETA PÎSLARU

a urmat trei ani școala de arte plastice. Pe lângă muzică, dans, actorie, mai are o pasiune: să schițeze modele de rochii și broderii. În general își face singură schițele de costum. Pentru costumul purtat la Festivalul de la Brașov, și-a făcut singură desenele.



Iată costumul purtat la Brașov

«Arunc la țintă fără greș...»

• SILVIU STĂNCULESCU

a dat întâi admitere la ICEF. A intrat și a apucat să urmeze trei luni, pînă cînd o comisie de selecționare l-a îndrumat spre Institutul de teatru. A participat la campionatele naționale de volei din 1950, a fost campion național de atletism la triplu salt în 1952, în cadrul echipei Progresul. Pasiunea cea mare? Tenisul. Continuă să joace și este un fervent admirator al lui Ilie Năstase.



O polipasiune sportivă

• AMZA PELLEA

are în sertarul biroului său mai multe caiete cu versuri. Scrise demult sau de curînd, încă din liceu sau într-o pauză de turnare, în cabina de teatru, pe un colț de masă, în tren, oriunde... Sînt gîndurile lui, pe care simte nevoia să le aștearnă pe hîrtie, așa cum îi vin. «N-am un stil personal... Sînt simple încercări». Iată una din aceste încercări:

*Am pe masă biletul de tren
dus și întors...
Înmagazinează-n el
toate nebuniile
și toată iubirea noastră
risipită pe cărări,
peste stînci și ape.
Privesc cu nostalgie
dreptunghiul de carton.
Probabil, netotul de controlor
l-a perforat pe undeva
prea aproape... de suflet...*

• MARIELLA PETRESCU

colecționează obiecte de artă populară. Pe pereții ei atîrnă zeci de icoane vechi, de farfurii multicolore și, în plus, o originală colecție de măști de irozi din Maramureș.

Anchetă realizată de: **Laura COSTIN**



«Iubesc arta populară»

«Cîteodată renunț la... proză»



HANUL RĂSCRUCEA- NEANTUL

omagiu



«În fond de ce îl iubim, tot mai stăruitor, pe măsură ce ne depărtăm de moartea lui? Pentru că inteligența sa era într-un climat ambiguu, de sărăcie spirituală și entuziasm primitiv, singura forță critică moderatoare; inteligența sa sceptică era singurul criteriu de nezdruccinat pentru cei care așteptau spre un alt cinematograf.»

Lucian Pintilie

Anii trec, vechile filme îmbătrânesc și mor, în timp ce arta cinematografică întinereste și se naște mereu. În memoria noastră activă rămân, printre tot mai multe amintiri, tot mai puține «roci cinematografice» durabile. «Moara cu noroc» face parte din acest «fond principal» de creații filmice românești, pe care timpul nu le-a împins, neiertător, în conul de umbră al uitării. Ne reamintim mereu cu plăcere acest film sobru și echilibrat, al unuia dintre cei mai artiști regizori de film pe care i-a avut sau îi are cinematografia națională: Victor Iliu. Cu mai bine de un deceniu în urmă, la premiera filmului, se spunea (și nu într-o accepție formală, cum s-a mai întâmplat din când în când cu alte creații) că «Moara cu noroc» reprezintă semnele maturizării artistice pentru o cinematografie tinăra prin definiție. Și așa a fost. O simțim, limpede, azi, când perspectiva timpului a așezat lucrurile la locul lor firesc. O simțim, limpede, azi, chiar dacă (sau mai ales pentru că) semnele de ieri nu s-au generalizat pe măsura așteptărilor în producția națională. O simțim, limpede, azi, revăzind — pur și simplu — filmul.

Oameni cu inimi tari

Vom recunoaște, înainte de orice, pecetea unei personalități: «Moara cu noroc» îl reprezintă foarte bine, în datele sale caracteristice, pe regretatul regizor Victor Iliu. Este, neîndoișor, un film, răspunzând adică principalelor exigențe ale specificului cinematografic. Cronicarii premiei consemnau, pe atunci, această calitate primordială, și ne vom permite să reproducem, în acest sens, câteva opinii ale vremii. «Se poate spune că poporul nostru, atît de înzestrat pentru poezie, muzică și artele plastice, dovedește printr-o asemenea realizare aptitudini remarcabile și pentru creația de filme artistice» — conchidea Eugen Schileru. «Victor Iliu a dat intîia expresie reprezentativă pe ecran epusului românesc, descriind prin «Moara cu noroc», cu o rară fidelitate, cu o elocvență și rigoare clasică, primele corespondențe cinematografice ale mitologiei naționale, fotogenia unică a peisajului, contururile și farmecul unei tipologii specifice, elementele unei poetici audio-vizuale, apte să aducă în modernitate și să reîntruzeze substanța și tonalitatea baladei» — scria Valerian Sava. În sfîrșit, citeva observații semnate de Valentin Silvestru: «În această poveste neguroasă și aspră despre dezumanizare și destrămarea unor ființe lacomе de aveau, undeva în Ardealul sfîrșitului de veac trecut, se află dramatism concentrat și valoare plastică a întîmplărilor, dinamică intensă a acțiunii și exprimare laconică, oameni cu inimi tari și un conflict, care, începînd ca un murmur surd, pornit din adîncuri, crește mereu, răscolind și măcinînd sufletele, răbufnind cu izbucniri pătimașe, culminînd într-o ciocnire distrugătoare de pe urma căreia rămîn doar vîlvătaiele focului mistuind totul». Vom fi iertați, cred, pentru aceste lungi citate. Dar în cazul unui film antologic, astfel de opinii își cîștigă și ele drepturi antologice. Cu atît mai mult cu cît vizionarea de azi a filmului le confirmă.

Hanul de la răscruce

Deopotrivă poet al locurilor și al oamenilor, cu un dezvoltat simț al epicului, Victor Iliu se apropia — cu 12 ani în urmă — de nuela lui Slavici, ca un bun cunosător al Ardealului ce era, și ecranul a consemnat cu fidelitate comuniunea spirituală dintre literat și cineast. Drama lui Slavici își dezvăluia interpatrunse implicațiile social-istorice-etice, psihologice și artistice, într-o sinteză prielnică ecranului. Astăzi, portretele realiste ale filmului își păs-

trează vigoarea. Era, cred, firesc să fie așa. Regizorul n-a descris, pur și simplu, stări sufletești, ci a compus, cu recunoscuta sa capacitate portretistică, mișcarea sufletească a principalelor personaje: devenirea tragică a circiumarului, forța demonică a Săbădăului «din umbră». Spuneam că filmul îl reprezintă foarte bine pe regizor. Drept mărturie stau și gândurile artistului, exprimate în scris cu ani în urmă: «Unii cred că filmul fiind o artă emanație modernă, este, dacă nu cu totul refractar, atunci cel puțin în afara unor corespondențe directe cu tradițiile culturii naționale și cu folclorul. Există chiar teoria «terenului gol», care ar fi propice «specificului cinematografic», în timp ce prea bogatele tradiții l-ar sufoca. Cînd am realizat «Moara cu noroc» s-a vorbit despre o influență a westernului. Într-adevăr, în «Moara cu noroc» puteau fi regăsite unele din elementele pe care canoanele critice le stabiliseră drept caracteristice genului amintit: hanul izolat, la răscruce de drumuri, cavalcadele, caleașca, fuga prin pădure, etc. Toate existau însă în nuela pe care Slavici a scris-o cu mult înainte de afirmarea westernului, în spiritul unui realism critic evoluat». Scenariul filmului, semnat de Al. Struțeanu și Titus Popovici, constituia, în acest sens, un eficient «punct de plecare» pentru ceea ce s-a scris pe ecran.

Început și sfîrșit de lume...

Sigur, am putea vorbi detaliat despre stilul acestui «film clasic» (dacă se poate utiliza formula, în cazul unei cinematografii în care multe noțiuni sînt, încă, și azi, nebuloase). Despre strădania sa de a ieși din «academism», din scheme și convențional... Despre «atmosfera de epocă» din «Moara cu noroc»... Despre dinamismul confruntărilor umane, pe care multe din filmele prezentului îl pot, sincer, invidia... Despre calitățile picturale ale imaginii.

La acest capitol îndrăznim un nou popas. În jocul savant de lumini și umbre pe care-l preconizează un alt artist, Ovidiu Gologan, aflăm multe intenții care rămîn moderne, pentru că sînt în substanța lor moderne. Albul e strălucitor, arde; negrul e dens, compact. O poezie a singurătății, apoi o poezie tragică are hanul de la răscruce, profilat pe fundalul unui peisaj arid, de început și sfîrșit de lume. Portretele, apoi, aduse cu pricepere în prim-plan, conțin, implicată, drama. Dacă «vedem» încă filmul în amănunt, este și pentru că elementul vizual a ocupat un loc central printre preocupările cineaștilor.

Cît despre actori... Geo Barton în rolul lui Lică Sămădău a constituit, încă de la premieră, o «prezență cinematografică»; personajul său a învins timpul. Victor Iliu «descoperea» în Ioana Bulcă (interpreta Anei) un real talent, pe care filmele românești n-au știut, în conținut, să-l valorifice decît rar și parțial. În sfîrșit, Constantin Codrescu aducea filmului un prețios simț al echilibrului, devenind pe ecran tragedia circiumarului Ghiță. Poate că unele gesturi, unele priviri ale personajelor au un retorism pe care, azi, cinematograful îl refuză. Dar acestea sînt însemnele unui anume timp...

Și, poate, filmul mai are astfel de însemne, firești... Important este, cum spuneam, că ni-l vom reaminti întotdeauna cu plăcere, așa cum ni-l vom reaminti întotdeauna, cu sincer respect — nu cu acel «respect» al convențiilor care periclitează adesea scara ierarhiilor valorice — cu emoție și, de ce să n-o recunoaștem cu o strîngere de inimă, pe neuitatul său creator.

Călin CĂLIMAN



...dinamismul confruntărilor umane...
(Geo Barton — Ioana Bulcă)



...antî-convenționalismul...
(Ioana Bulcă — Constantin Codrescu)

...și «atmosfera de epocă» a «Morii cu noroc»
(Geo Barton în celebra scenă din biserică)



BOND SE GÎNDEȘTE LA CLINT



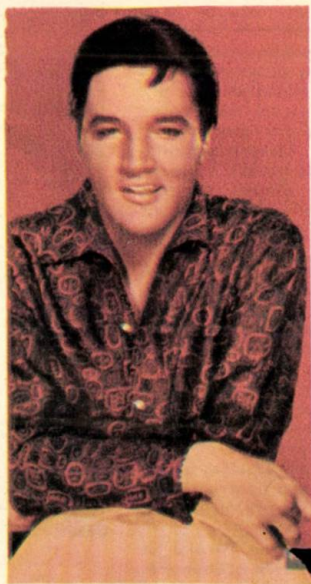
Foarte mulți dolari în plus...

Vedeta incontestabilă a western-ului italian, Clint Eastwood este — după cum se știe — un american sută-n sută. Colaborarea lui cu Sergio Leone (pentru «Un pumn de dolari», pentru «Încă câțiva dolari în plus») s-a dovedit însă atât de fructuoasă, încât actorul a fost chemat însfîrșit în Statele Unite, propunându-i-se oferte dintre cele mai atrăgătoare. Una dintre ele — probabil cea mai interesantă — este cea venită din partea regizorului englez Terence Young, celebrul autor de James Bond-uri cinematografice. Lui Terence Young, Hollywood-ul i-a dat pe mîna un western.

E vorba de o poveste autentică, petrecută în urmă cu o sută de ani: primul ambasador al Japoniei în Statele Unite mergea cu trenul de la San Francisco la Washington. Convoiu l a fost atacat și di-

plomatul scăpă cu viață mulțumită devotamentului a doi samurai care urmau să fie uciși în luptă. Acesta ar fi punctul de plecare al unei intrigi în care celebrul actor japonez Toshiro Mifuné ar urma să fie vedeta orientală, avîndu-l ca partener, după cum proiectează Terence Young, pe Clint Eastwood, cow-boyul lansat de italieni.

ELVIS ARE NEVOIE DE PUBLIC!



Banii ca banii...

În toamna aceasta, Elvis Presley a sosit la Las Vegas. Din două motive — nu ne permitem să le stabilim ierarhia. Unul ar fi dorința de a o asculta pe celebra șansonetistă franceză Line Renaud, care avea un succes extraordinar în celebra cetate a cîntecului și a jocului. Mari vedete au făcut de altfel un drum special la Las Vegas pentru Line Renaud și șansoneta franceză: Cary Grant, Maurice

Chevalier, Edward G. Robinson.

Un al doilea motiv — greu de acceptat în fața celui care a cîștigat citeva «discuri de aur», distincția celebră în vinzarea de discuri — ar fi următorul: Presley s-a angajat să cînte la Las Vegas, pe baza unui contract fabulos. Dar nu numai banii l-au atras aici, ci:

— Aveam nevoie de un contact direct cu publicul!

Aceeași declarație surprinzătoare a făcut și Ann Margaret, angajată și ea într-un mare bar de noapte la Las Vegas.

HITCHCOCK ȘI «MAGGAFFIN»

Ce înseamnă «maggaffin»? E un termen inventat de Hitchcock pentru a numi un lucru care nu există. Inutil a spune că nu se poate traduce în nici o limbă. Să dăm totuși câteva exemple sau, mai bine, să-l lăsăm chiar pe Hitchcock a ni-l explica:

— Într-unul din filmele mele, «Cele 39 de trepte», un grup de spioni, cărora nu li se cunoștea nici măcar naționalitatea, se luptau pentru ceva care pînă la urmă s-ar fi putut identifica cu planurile unui motor de avion. Asta ar fi, după mine, «maggaffin». Ceea ce se caută intens, dar nu interesează pe nimeni. Într-o zi cineva m-a întrebant pentru ce am dat un asemenea nume. Închipuți-vă că doi bărbați merg cu trenul de la Londra în Scoția. Unul din ei arată un pachet pus în plasă, deasupra capului celui-lalt, și spune: — «Ce conține acest pachet?» — «E un maggaffin», răspunde interlocutorul. — «Și ce-i un maggaffin?» — «Este un aparat pentru a atrage lei în insulele scoțiene»... — «Dar nu există lei în locurile acelea». — «Atunci nu e un

maggaffin»... Într-adevăr, publicul se interesează mai mult de personaj, de acțiunea acestuia, decît de ceea ce caută el. Într-o zi am vrut să fac un film despre derby-ul de la Epsom. Era enorm de multă lume — de o parte bogătașii, de cealaltă parte pîrlîiții. Cînd privești astfel o asemenea mulțime, e ca și cum te afli în ziua ultimei judecăți. Totuși lucrul cel mai important era un cal. Iar pentru public, acesta nu era decît un nume. Calul era «maggaffin»-ul. În sfîrșit, într-un alt film de-al meu, eroul întreba la un moment dat pe un agent de contra-spionaj, ce caută, ce vrea. — «Nu știu — răspunse spionul. Probabil, un individ care face import-export». Și cum primul personaj insistă — al doilea, enervat, preciză: «...și la urma urmei, nu știu, e un secret guvernamental».

B.B. LA PRIMA DRAGOSTE

«On revient toujours»...

B.B. și-a reamintit că a fost cîndva manechin. Se pare că ploile de aur s-au rărit și pentru celebra actriță se apropie o anumită secetă. Iat-o răspunzînd deci ofertei lui Jean Bouquin, o nouă stea a croitoriei franceze, și lansîndu-i citeva modele «tipice, pentru anumite personaje tipice».

«On revient toujours», dar de fiecare dată din alte motive.

cinerama



Amazoană...



Hippie...

Gitană... (în capul scării, Jean Bouquin)



Indiană purtînd pălărie.



DUPĂ 30 DE ANI...



Un rol pe măsură: Medeea

Acum 16 ani Maria Calas a cîntat «Medeea» lui Cherubini pe scena Scalei din Milano. La 45 de ani, ea are îndrăzneala de a relua acest rol, dar într-un gen cu totul nou pentru ea: marea Calas a acceptat propunerea producătorului Renzo Rossellini — nepotul lui Roberto — pentru a fi eroina principală a unui film încredințat lui Pasolini. Toată lumea e de acord că personajul tragic al Medeei e pe măsura marelui cîntăreț — deși, cum e lesne de observat, arta filmului îi va solicita nu atît vocea, cît capacitățile dramatice. Dar unul din argu-

mentele cele mai serioase în favoarea ei a fost binecunoscuta vanitate: orgoliul artistei. Căci ea ar fi putut face cinema mult mai devreme, dar — după cum a afirmat — niciodată n-a interesat-o un succes pe jumătate și a așteptat... A așteptat un rol capabil s-o împună și Medeea este un asemenea rol. O ultimă problemă: faima binecunoscută a «cîntăreței imposibile». Dar după filmări, fiecare e de acord că Maria Calas a dovedit o bunăvoință, o suplețe extraordinară în fața asprelor solicitări ale celui sever regizor care se numește Pasolini.

EUROPA ȘI DISNEYLAND-UL

Donn B. Tatum, noul președinte al societății «Walt Disney Production», a făcut o inspecție la cele 27 de sedii ale societății — adică un mic tur al lumii. El nu a ascuns că firma sa a realizat în ultimul exercițiu financiar un beneficiu de 15 milioane dolari, bătînd astfel toate recordurile proprii. La ora actuală, marea afacere a lui «Walt Disney Production» este «Disneyworld» — un super-parc de atracții, care va constitui în Florida replica exactă a Disneyland-ului din California: 11 mii de hectare suprafață, 165 milioane de dolari investiție. Impresionat de gigantismul întreprinderii, președintele Richard Nixon a acceptat să asiste la inaugurarea parcului, în octombrie 1970. Comercianții se bat pentru a cumpăra diferitele concesiuni disponibile pe marginea lacului artificial (180 de hectare) și în cele cinci mari Palas-uri. O firmă petroliferă a plătit 135 000 dolari pentru o jumătate de hectar — necesară construcției unei sta-

țiuni de benzină! În același timp, la Disneyland — nimeni nu doarme. «Castelul groazei» în mărime naturală a fost terminat anul acesta — preț de cost 7 milioane de dolari. Castelul va putea primi 2 616 candidați pe oră, fără a socoti fantomele.

Totuși domnul Tatum a precizat — după călătoria sa prin lume — că locuitorii Europei nu vor vedea niciodată un Disneyland pe vechiul lor continent. Prospecțiile financiare au demonstrat că asemenea întreprinderi nu sînt rentabile decît în Statele Unite.

Rămîne să ne întrebăm dacă e bine sau rău că Europa noastră nu poate crede în lumea lui Disney — mai ales în mărime naturală...

SORENTO '69 SORENTO '70

În 1969, întîlnirile cinematografice de la Sorento (Italia) au fost consacrate cinematografiei cehoslovace, fiind marcate de prezența unei delegații cehe condusă de ministrul culturii, precum și a numeroase celebrități, printre care Monica Vitti, Catherine Spaack, Federico Fellini, Ingrid Thulin.

Premiile «Sorento '69» au fost decernate Jannei Brejchova — considerată cea mai bună actriță, și lui Jan Werich — pentru cea mai bună interpretare masculină.

Sirenele de aur au fost atribuite la capitolul regie lui Juraj Jakubisko și celebrului Jirj Trnka. **Sirenele de argint** au revenit unora dintre cei mai cunoscuți realizatori cehoslovaci, printre care Karel Zeman, Otakar Vavra, Jaroslav Papusek, Jiri Menzel, Ewald Shorm, Milos Forman, Stanislav Barabas.

Gian Luigi Rondi — organizatorul manifestațiilor de la Sorento — a anunțat că întîlnirile din 1970 vor fi consacrate cinematografiei americane. Președinte de onoare va fi King Vidor.

«HOT DE BICICLETE» AMERICAN?

O interesantă ipoteză «de lucru» a fost emisă în «l'Humanité» de criticul Daniel Verdier într-o cronică foarte elogioasă la ultimul film al lui Sergio Leone, «A fost odată în vest». După ce subliniază că în acest western — realizat de regizorul italian, chiar la sursă, în America — «violenta nu e niciodată gratuită sau comercială», criticul socotește drept o altă idee excelentă aceea de a fi încredințat unui actor ca Henry Fonda, tipul clasic al șerifului pozitiv hollywoodian, rolul unui «rău», unui «dur»: «Ați văzut vreodată vreun western în care Gary Cooper să nu fie „bun?”» — întreabă criticul. «Mitul monstrului sacru — corector al greșelilor, așa cum Hollywood l-a fabricat cu marile lui vedete, primește o bună lovitură și asta e bine».

Și iată acum ipoteza — firește cu un anume coeficient de umor — lansată de Verdier ca încheiere la cronica sa:

«Și acum, ne întrebăm cînd vom vedea primul film neo-realist realizat în Statele Unite? La urma urmei, dacă un italian a relansat westernul, ar fi drept ca un american să ne dea un «Hot de biciclete» sau o «Sciuscia», chiar dacă va fi acuzat că filmul va fi un chewing-gumm, tot așa cum Sergio Leone a fost acuzat la început că face western-spaghetti»

UN OM ÎMBOLNĂVIT DE FERNANDEL

Henri Tisot — comicul francez a cărui celebritate se bazează pe extraordinarele imitații ale generalului de Gaulle — a filmat de curând cu Fernandel într-o comedie regizată de Henri Colpi — «*Fericit cel care ca Ulisse...*»

— Am jucat un jandarm cu mustăți și ochelari care încearcă să-l convingă pe Fernandel și pe calul său să circule în plină aglomerație pe șoseaua națională nr. 7. M-am îmbolnăvit de râs din cauza lui Fernandel care înainte, în timpul și după filmări, povestește lucruri de necrezut. Trebuie să-l auziți cum evocă ziua primei sale comuniuni, când era cît p-aci să fie strangulat de biciul unui birjar... Sînt uimit de vitalitatea și pofta de viață a comicului nostru național. Peste tot pe unde am mers, el comanda menu-ul cel mai copios pentru toată echipa și terminam fiecare masă sughițînd, pentru că nu poți să mănînci bine și în același timp să rîzi sănătos. Păcat că un nou Pagnol nu scrie pentru Fernandel și toți prietenii lui!

MAMA LUI ARTHUR R.

Un rol cu totul neașteptat, se pare că «o caută» pe Ingrid Bergman. Dar mai întîi să vedem la ce se gîndește tînărul regizor francez Francis Leroy:

— Am avut noroc întîlnind-o pe Michèle Mattyse, o romancieră care cunoaște poezia lui Rimbaud pe dinafară și care mi-a scris scenariul pe care îl speram. Am plecat la Londra pentru a-l întîlni pe Ernie Starkie, care a refăcut



Va accepta ideea lui Leroy?

ultimele drumuri ale poetului în Etiopia, și mai ales mi-a pus la dispoziție documente extraordinare.

— Filmul dvs. va fi o reconstituire fidelă a vieții lui Rimbaud?

— Deloc. Voi încerca, înainte de toate, să transcriu cinematografic existența lui, Rimbaud, de la școală și pînă la moarte. Nu voi încerca să fac din Rimbaud ceea ce au făcut americanii din Van Gogh, de exemplu. Nu ne vom aduce obolul la mitologia rimbaudiană. Nu-l vom trata pe Rimbaud, anti-conformistul, cu un respect de care el în primul rînd și-ar fi bătut joc. În realitate a fost un om dezagreabil, violent, grosolan, uneori cabotin; un obiect netăgăduit de scandal, provocînd deseori el însuși scandalul. Toate acestea, noi sperăm să le arătăm și să le sugerăm, dar pentru mine acest geniu, care a refuzat orice constrîngerii literare, îmi apare ca un poet de azi. Aș vrea ca filmul să arate la fel de straniu ca poezia lui Rimbaud, în epoca ei...

Și acum, pentru a dezlega

suspense-ul, să spunem că regizorul se gîndește la Ingrid Bergman pentru a interpreta rolul mamei poetului. Maurice Ronet ar urma să fie Verlaine, iar tînărul Renaud Verley — Rimbaud, în această «Viață imaginară a lui Arthur R.»

CLAUDIA «VAMPĂ TICĂLOASĂ»



Claudia Cardinale rea...

Se zicea așa: «Claudia, frumoasa Claudia, nu va interpreta niciodată un rol de femeie rea. Nimeni n-o va crede.» Judecata s-a dovedit eronată. În filmul lui Sergio Leone, «A fost odată în vest», Claudia Cardinale apare pentru prima oară într-un rol de «vampă ticăloasă» — impunînd una din creațiile cele mai izbutite ale carierei sale.

— Am ezitat la început să accept acest personaj al unei fete rapace care, pentru a-și salva pielea, nu ezită să fărmece bărbații duri care împușcă ușor și greșesc rar ținta. Dar, pînă la urmă, am fost fascinată de acest personaj al lui Jill, femeiușca din New

Orléans, luptînd mai ales pentru moștenirea lăsată de un bărbat...

BONNIE NU MAI UCIDE...



Faye în «Aranjamentul»

Aceasta e Faye Dunaway — celebra Bonnie, cea care spărga cu pistolul, lăsînd cadavre în urma ei. Acum, artistă celebră, Faye Dunaway «s-a liniștit» și joacă roluri cumsecade în multe filme cumsecade. Într-un film recent — «*Vremea amantilor*» — Vittorio de Sica o aduce lîngă Marcello Mastroianni, într-o poveste simplă, un fel de «scurtă întîlnire în '69». Un bărbat și o femeie se întîlnesc, se iubesc, ea vrea să fugă, mărțurisind că suferă de o boală incurabilă. El rămîne cu ea și își vor trăi dragostea pînă în ultima clipă, fără să le pese de pericolul care planează. Ella Fitzgerald cîntă, cu o dureroasă nostalgie, tema muzicală a filmului.

la 75
de ani

CEI MAI BUNI DINTRE CEI FOARTE BUNI

*De la temătoarele
începuturi
pînă în anul acesta,
cînd cinematograful
serbează trei sferturi de veac,
dintre zecile de mii de filme
produse de-a lungul anilor,
numai cîteva
au scris istoria sa.*



*El (Louis Lumière)
a fost cel dintîi documentarist...
(«Grădinarul stropit»)*

- 1895 (Franța) — «**Sosirea trenului în gara de la Ciotat**» — de frații Lumière
- 1896 (Franța) — «**Grădinarul stropit**» — de frații Lumière
- 1897 (Franța) — «**Disparația unei doamne de la teatrul Robert Houdin**» — de Georges Méliès
- 1898 (SUA) — «**Evantaiul magic**» — de Georges Méliès
- 1899 (Franța) — «**Pasiunea**» de J.L. Vincent și Paley.
- 1900 (Anglia) — «**Afacerea Dreyfus**» — de Georges Méliès
- 1901 (Anglia) — «**Jocul de cărți**» — de George Albert Smith
- 1902 (Franța) — «**Atacul unei misiuni în China**» — de J. Williamson
- 1902 (Franța) — «**Călătoria în lună**» — de G. Méliès.
- 1902 (Franța) — «**Victimele alcoolismului**» — de Ferdinand Zecca
- 1903 (SUA) — «**Atacul trenului rapid**» — de Edwin Porter
- 1904 (SUA) — «**Căsătorie prin mica publicitate**» — de Wallace Mac Cutcheon
- 1905 (Italia) — «**Căderea Romei**» — de F. Albertini
- 1906 (Franța) — «**Cele 400 de lovituri ale diavolului**» — de G. Méliès
- 1906 (SUA) — «**Stiloul magic**» — de Stuart Blackton (primul desen animat).
- 1907 (SUA) — «**Hotelul cu stafii**» — de Stuart Blackton.
- 1908 (Rusia) — «**Stenka Razin**» — de V. Gonciarov și Vladimir Romașkov
- 1908 (Italia) — «**Ultimele zile ale Pompeiului**» — de Luigi Maggi. Int: Lydia de Roberti, Umberto Mozzato
- 1908 (Franța) — «**Asasinatul ducelui de Guise**» — de Le Bary și Calmette; int: Le Bary, Albert Lambert, Berthe Bovy
- 1909 (Italia) — «**Infernul**» — de De Liguoro; int.: Salvatore Papa, Arturo Padovano.
- 1909 (Franța) — «**Două orfeline**» — de Albert Capellani. Int. Germaine Rouer, Henry Krauss
- 1910 (Danemarca) — «**La marginea prăpastiei**» — de Urban Gad; int. Asta Nielsen, Paul Reumert, Robert Dinesen
- 1910—1913 (Franța) — «**Max se însoară**» și «**Max toreador**» — de și cu Max Linder
- 1911 (Franța) — «**Zigomar**» — de Victorin Jasset
- 1911 (Anglia) — «**Expediția lui Scott la Polul Sud**» — de Herbert C. Ponting
- 1911 (Franța) — «**Regina Elisabeta**» — de Henri Desfontaines și Louis Mercanton; int. Sarah Bernhardt
- 1911 (Rusia) — «**Apărarea Sevastopolului**» — de V. Gonciarov și A. Kanjonkov
- 1912 (Italia) — «**Quo vadis?**» — de Enrico Guazzoni; int. Amleto Novelli, Gustavo Serena, Lea Giunchi, Amalia Cataneo
- 1913 (Franța) — «**Fantomas**» — de Louis Feuillade
- 1914 (SUA) — «**Bătălia de la Gettysburg**» — de Th. H. Ince
- 1914 (Italia) — «**Cabiria**» — de Giovanni Pastrone; int. Lidia Quaranta, Umberto Mazzato, Bartolomeo Pagano
- 1915 (SUA) — «**Nașterea unei națiuni**» — de D.W. Griffith. Int.: Lilian Gish, Henry B. Walthall, Elmer Clifton
- 1915 (SUA) — «**Forfaiture**» — de Cecil B. de Mille
- 1916 (SUA) — «**Intoleranță**» — de D.W. Griffith. Int. Lilian Gish, Mae Marsh, Robert Harron, Howard Gaye
- 1916 (Suedia) — «**Terje Vigen**» — de Victor Sjöström. Int.: Victor Sjöström, Berliot Husberg, August Falck
- 1917 (SUA) — «**Emigrantul, Charlot polițist**» — de Charlie Chaplin. Int.: Charlie Chaplin, Edna Purviance
- 1917 (Suedia) — «**Proscriși**» — de Victor Sjöström. Int.: Victor Sjöström, Edith Erastoff, John Ekman
- 1918 (Franța) — «**Mater Dolorosa**» — de Abel Gance. Int.: Severin Mars, Emmy Lynn, Jean Toulout

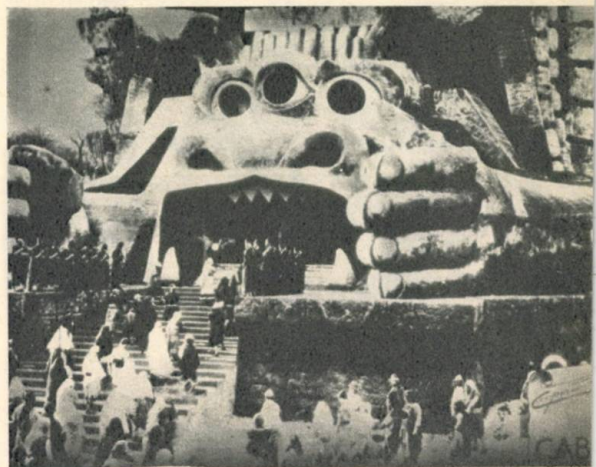
- 1918 (Suedia) — «**În vârtej**» — de Mauritz Stiller. Int.: Lars Hanson, Edith Erastoff, Doris Nelson.
- 1919 (SUA) — «**Crinul sfărîmat**» — de D.W. Griffith. Int.: Lilian Gish, Donald Crisp, Richard Barthelmess
- 1919 (Suedia) — «**Comoara lui Arne**» — de Mauritz Stiller. Int.: Mary Johnson, Richard Lund, Axel Nielson
- 1919 (Franța) — «**Sărbătoarea spaniolă**» — de Germaine Dulac și Louis Delluc
- 1920 (Germania) — «**Golemul**» — de Henrik Galeen. Int.: Paul Wegener
- 1920 (Danemarca) — «**File rupte din cartea lui Satan**» — de Carl Dreyer. Int.: Helge Nissen, Clara Wieth
- 1920 (Suedia) — «**Trăsura fantomă**» — de și cu Victor Sjöström
- 1920 (SUA) — «**Semnul lui Zorro**» — de Fred Niblo. Int.: Douglas, Fairbanks, Marguerite de la Motte
- 1920 (Franța) — «**Șapte ani de ghinion**» — de și cu Max Linder
- 1921 (Suedia) — «**Vrăjitorie de-a lungul vremii**» — de Benjamin Christensen. Int.: Clara Wieth, Astrid Holm, Karen Winther, Benjamin Christensen
- 1921 (SUA) — «**Puștiul**» — de Charlie Chaplin. Int.: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan.
- 1921 (Franța) — «**Febre**» — de Louis Delluc. Int.: Eve Francis, Gaston Modot
- 1922 (SUA) — «**Nanuk**» — documentar de Robert Flaherty
- 1922 (SUA) — «**Pelerinul**» — de Charlie Chaplin. Int.: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Mack Swain
- 1922 (Germania) — «**Nosferatu, vampirul**» — de F.W. Murnau. Int.: Max Schrenck, Alexander Granach, Greta Schroeder
- 1922 (Franța) — «**Roata**» — de Abel Gance. Int.: Severin Mars
- 1923 (SUA) — «**Legea ospitalității**» — de Buster Keaton. Int.: Buster Keaton, Nathalie Talmadge
- 1923 (Germania) — «**Noaptea Anului Nou**» — de Lupu Pick
- 1923 (Germania) — «**Nibelungii**» — de Fritz Lang. Int.: Paul Richter, Margarete Schön
- 1923 (Suedia) — «**Gösta Berling Saga**» — de Mauritz Stiller. Int.: Greta Garbo, Lars Hanson
- 1924 (SUA) — «**Răpăcitare**» — de Erich von Stroheim. Int.: Gibson Gowland, Zazu Pitts, Jean Hersholt
- 1924 (SUA) — «**Sherlock Junior**» și «**Croaziera navigatorului**» — de Buster Keaton. Int.: Buster Keaton și Kathryn McGuire
- 1924 (Germania) — «**Ultimul dintre oameni**» — de F.W. Murnau. Int.: Emil Jannings
- 1924 (Franța) — «**Antract**» — de René Clair
- 1924 (URSS) — «**Greva**» — de Serghei Eisenstein
- 1925 (URSS) — «**Crucișătorul Potemkin**» — de S.M. Eisenstein. Int.: Alexander Antonov, G. Alexandrov
- 1925 (SUA) — «**Goana după aur**» — de Charlie Chaplin. Int.: Charlie Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain
- 1925 (Germania) — «**Varietăți**» — de E.A. Dupont. Int.: Emil Jannings, Lya de Putti
- 1925 (SUA) — «**Trăiască sportul**» — de F. Newmeyer. Int.: Harold Lloyd
- 1925 (Franța) — «**Răposatul Mathias Pascal**» — de Marcel L'Herbier. Int.: Ivan Mosjoukine
- 1926 (SUA) — «**Mecanicul Generalei**» — de Buster Keaton. Int.: Buster Keaton, Glenn Cavender
- 1926 (URSS) — «**Mama**» — de Pudovkin. Int.: Vera Baranovskaia, Nikolai Batalov
- 1926 (Franța) — «**Nana**» — de Jean Renoir. Int.: Catherine Hessling, Jean Angelo, Werner Krauss.
- 1926 (URSS) — «**Mantaua**» — de G. Kozînțev și A. Trauberg. Int.: A. Kositritskin, Gherasimov
- 1926 (Germania) — «**Metropolis**» — de Fritz Lang
- 1926 (Germania) — «**Studentul din Praga**» — de Henrik Galeen. Int.: Conrad Veit, Werner Krauss
- 1926 (SUA) — «**Ben-Hur**» — de Fred Niblo. Int.: Ramon Novarro
- 1927 (URSS) — «**Octombrie**» — de S.M. Eisenstein
- 1927 (URSS) — «**Sfîrșitul Sankt-Petersburg-ului**» — de V. Pudovkin. Int.: Vera Baranovskaia, Ivan Ciuvlev
- 1927 (SUA) — «**Aurora**» — de F.W. Murnau. Int.: George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingstone
- 1927 (Germania) — «**Lulu**» sau «**Cutia Pandorei**» — de G.W. Pabst. Int.: Louise Brooks, Fritz Kortner
- 1928 (Franța) — «**Pasiunea loanei d'Arc**» — de Carl Dreyer. Int.: Falconetti, Antonin Artaud, Michel Simon
- 1928 (SUA) — «**Mulțimea**» — de King Vidor. Int.: Eleanor Boardman, James Murray



...iar el (Méliès) primul autor
de filme artistice
(«Afacerea Dreyfus»)



Comicul distins
(Max Linder în
«Max se însoară»)



Superproducție
tip 1914
(«Cabiria» de G. Pastrone)

Comicul tragic
(Buster Keaton
în «Mecanicul generalei»)





*Vampa incandescentă
(Marlene Dietrich în «Îngerul albastru»)*



*Filmul secolului
(Clark Gable și Leslie Howard în «Pe aripile vântului»)*

*Ei au înfiorat inimile părinților noștri
(Jean Gabin și Simone Simon în «Bestia umană»)*



- 1928 (SUA) — «**Vîntul**» — de Victor Sjöström. Int.: Lilian Gish, Lars Hanson, Montagu Love, Doroty Cummings
- 1928 (Franța) — «**Căderea casei Usher**» — de Jean Epstein. Int.: Jean Deboucourt, Margueritte Gance
- 1929 (SUA) — «**Hallelujah**» — de King Vidor. Int.: Daniel Haynes, William Fountaine
- 1929 (URSS) — «**Arsenalul**» — de A. Dovjenko. Int.: Semion Svacenko, Ambrosi Butcima, Nikolai Nademski
- 1929 (Franța) — «**Cîinele andaluz**» — de Luis Buñuel
- 1929 (Anglia) — «**Pescadoare**» — de John Grierson (documentar)
- 1929 (Olanda) — «**Ploaia**» — de Joris Ivens (documentar)
- 1929 (URSS) — «**Omul cu camera**» — de Dziga Vertov; «**Vechiul și noul**» de Eisenstein; «**Turksib**» — de V. Turin (documentare)
- 1930 (SUA) — «**Luminile orașului**» — de Charlie Chaplin
- 1930 (Germania) — «**Îngerul albastru**» — de Joseph von Sternberg. Int.: Emil Jannings, Marlene Dietrich
- 1930 (URSS) — «**Pămîntul**» — de A. Dovjenko. Int.: Semion Savcenko, Nikolai Nademski, Elena Maximova
- 1930 (Franța) — «**Sub acoperișurile Parisului**» — de René Clair. Int.: Albert Préjean, Pola Illery, Gaston Modot
- 1930 (SUA) — «**Patru Răsăritului**» — de Howard Hawks. Int.: Richard Barthelmess, Douglas Fairbanks jr.
- 1931 (SUA) — «**Frankenstein**» — de James Whale. Int.: Boris Karloff, Colin Clive
- 1932 (SUA) — «**Călătorie fără întoarcere**» — de Tay Garnett. Int.: William Powell, Kay Francis
- 1932 (SUA) — «**Necazuri în paradis**» — de Ernst Lubitsch. Int.: Charles Laughton, May Robson
- 1932 (URSS) — «**Trăiască Mexico**» — de S.M. Eisenstein (documentar)
- 1932 (Spania) — «**Pămînt fără pline**» — de Luis Buñuel
- 1932 (Franța) — «**Nota zero la purtare**» — de Jean Vigo. Int.: Jean Daste, Robert Le Flou
- 1932 (SUA) — «**Sînt un evadat**» — de Mervyn Le Roy. Int.: Paul Muni, Karen Morlay, Ann Dvorak
- 1933 (Anglia) — «**Viața particulară a lui Henric al VIII-lea**» — de Alexander Korda
- 1933 (URSS) — «**Okraina**» — de Boris Barnet
- 1933 (SUA) — «**Fra Diavolo**» — de Leo McCarey. Int.: Laurel și Hardy
- 1933 (SUA) — «**Omul din Aran**» — de Robert Flaherty (documentar)
- 1933 (SUA) — «**Cei din zonă**» — de Frank Borzage. Int.: Loretta Young, Spencer Tracy
- 1934 (SUA) — «**S-a întimplat într-o noapte**» — de Frank Capra. Int.: Claudette Colbert, Clark Gable
- 1934 (Franța) — «**Atalanta**» — de Jean Vigo. Int.: Michel Simon, Jean Daste, Dita Parlo
- 1935 (SUA) — «**Denunțatorul**» — de John Ford. Int.: Victor Mac Laglen, Margot Grahame, Oona O'Connor, Wallace Ford
- 1935 (SUA) — «**Timpuri noi**» — de Charlie Chaplin. Int.: Charlie Chaplin, Paulette Godard
- 1935 (SUA) — «**Peter Ibbetson**» — de Henry Hathaway. Int.: Gary Cooper, Ann Harding, John Hallyday
- 1935 (SUA) — «**O noapte la Operă**» — de Sam Wood. Int.: Frații Marx
- 1936 (SUA) — «**Nu l-am omorît pe Lincoln**» — de John Ford. Int.: Warner Baxter, Gloria Stuart
- 1936 (SUA) — «**Furia**» — de Fritz Lang. Int.: Sylvia Sidney, Spencer Tracy
- 1936 (Anglia) — «**Simfonia pungașilor**» — de Friederich Feher. Int.: Françoise Rosay, Alexandre Ignault
- 1936 (Franța) — «**Dejun la țară**» — de Jean Renoir. Int.: Sylvia Bataille, Jane Marken
- 1937 (Franța) — «**Iluzia cea mare**» — de Jean Renoir. Int.: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Eric von Stroheim, Dita Parlo
- 1937 (SUA) — «**Alba ca zăpada și cei șapte pitici**» — de Walt Disney
- 1937 (SUA) — «**Pămîntul cel bun**» — de Sidney Franklin. Int.: Paul Muni, Louise Rainer
- 1937 (SUA) — «**Trăim numai o dată**» — de Fritz Lang. Int.: Henry Fonda, Sylvia Sidney
- 1937 (URSS) — «**În depărtare, o pinză**» — de Vladimir Legošin. Int.: Igor Bout, I. Peltser, A. Cekaievski
- 1938 (URSS) — «**Copilăria lui Maxim Gorki**» — de Mark Donskoi. Int.: M. Troianovski, Varvara Masalitinova
- 1938 (URSS) — «**Alexandr Nevski**» — de S.M. Eisenstein. Int.: Nikolai Cerkasov
- 1938 (Franța) — «**Bestia umană**» — de Jean Renoir. Int.: Jean Gabin, Simone Simon, Fernand Ledoux

- 1938 (Anglia) — «Pygmalion» — de Anthony Asquith. Int.: Leslie Howard, Wendy Hiller, Marie Lohr
- 1938 (Anglia) — «Doamna dispărută» — de Alfred Hitchcock. Int.: Margaret Lockwood, Michael Redgrave, Paul Lukas
- 1939 (Franța) — «Regula jocului» — de Jean Renoir. Int.: Marcel Dalio, Nora Gregor, Roland Toutain
- 1939 (SUA) — «Diligenta» — de John Ford. Int.: Claire Trevor, John Wayne, Thomas Mitchell, John Carradine
- 1939 (SUA) — «Pe aripile vântului» — de Victor Fleming. Int.: Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Clark Gable
- 1939 (SUA) — «La răscruce de vinturi» — de William Wyler. Int.: Laurence Olivier, Merle Oberon, David Niven
- 1940 (SUA) — «Dictatorul» — de Charlie Chaplin. Int.: Charlie Chaplin, Paulette Godard, Jackie Oakie
- 1941 (SUA) — «Cetățeanul Kane» — de Orson Welles. Int.: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore
- 1941 (SUA) — «Vulpile» — de William Wyler. Int.: Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright
- 1941 (Japonia) — «Cei 47 de Ronini» — de Kenji Mizoguchi. Int.: Utaemon Ishikawa, Isamu Kosugi, Mitzuko Miura
- 1941 (SUA) — «Sergentul York» — de Howard Hawks. Int.: Gary Cooper, Joan Leslie
- 1941 (SUA) — «Șoimul maltez» — de John Huston. Int.: Humphrey Bogart, Mary Astor
- 1942 (Italia) — «Patru pași în nori» — de Alessandro Blasetti. Int.: Adriana Benetti, Gino Cervi
- 1942 (SUA) — «Magnificii Ambersoni» — de Orson Welles. Int.: Tim Holt, Joseph Cotten, Ann Baxter
- 1942 (Italia) — «Obsesia» — de Luchino Visconti. Int.: Massimo Girotti, Clara Calamai
- 1942 (Franța) — «Oaspeți în fapt de seară» — de Marcel Carné. Int.: Alain Cuny, Arletty, Jules Berry, Fernand Ledoux
- 1943 (Danemarca) — «Ziua miniei» — de Carl Dreyer. Int.: Lisbeth Mavin, Thorkild Rosse, Anna Svierkier
- 1943 (Franța) — «Cerul vă aparține» — de Jean Gremillon. Int.: Charles Vanel, Madeleine Renaud, Jean Deboucour
- 1943 (SUA) — «Cerul poate să aștepte» — de Ernst Lubitsch. Int.: Don Ameche, Gene Tierney, Charles Coburn
- 1944 (URSS) — «Ivan cel Groaznic» — de S.M. Eisenstein. Int.: Nikolai Cerkasov, Mihail Jarov
- 1944 (Anglia) — «Henric al V-lea» — de Laurence Olivier. Int.: Laurence Olivier, Robert Newton, Leslie Banks
- 1944 (Franța) — «Copiii paradisului» — de Marcel Carné. Int.: Arletty, Jean Louis Barrault, Pierre Brasseur, Maria Casarès
- 1944 (SUA) — «Laura» — de Otto Preminger. Int.: Gene Tierney, Dana Andrews
- 1945 (Italia) — «Roma, oraș deschis» — de Roberto Rossellini. Int.: Aldo Fabrizzi, Anna Magnani
- 1945 (Franța) — «Doamnele din Bois de Boulogne» — de Robert Bresson. Int.: Maria Casarès, Paul Bernard
- 1946 (Italia) — «Païsa» — de Roberto Rossellini. Int.: Carmela Sazio, D. Johnson, Robert van Loon, Gar Moore
- 1946 (Italia) — «Sciuscia» — de Vittorio de Sica. Int.: Franco Interlenghi, Rinaldo Smordoni
- 1946 (SUA) — «Cei mai frumoși ani ai vieții noastre» — de William Wyler. Int.: Myrna Loy, Frederic March, Dana Andrews
- 1946 (SUA) — «Iubita mea Clementine» — de John Ford. Int.: Henry Fonda, Linda Darnell, Walter Brennan
- 1947 (SUA) — «Domnul Verdoux» — de Charlie Chaplin. Int.: Charlie Chaplin, Martha Raye
- 1947 (SUA) — «Poveste din Louisiana» — de Robert Flaherty (documentar)
- 1947 (SUA) — «Doamna din Shanghai» — de Orson Welles. Int.: Rita Hayworth, Orson Welles
- 1947 (Franța) — «Le diable au corps» — de Claude-Autant Laro. Int.: Micheline Presle, Gérard Philipe
- 1947 (Italia) — «Vinătoarea tragică» — de Giuseppe de Santis. Int.: Vivi Gioi, Andrea Cecchi, Carla del Poggio, Massimo Girotti
- 1948 (Italia) — «Pământul se cutremură» — de Luchino Visconti
- 1948 (Italia) — «Hoții de biciclete» — de Vittorio de Sica
- 1948 (Anglia) — «Hamlet» — de Laurence Olivier. Int.: Laurence Olivier, Jean Simmons, Felix Aylmer, Terence Morgan, John Gildud
- 1948 (SUA) — «Key Largo» — de John Huston. Int.: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Edward G. Robinson



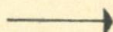
Westernul «cel mai» clasic
(«Diligenta» de John Ford)



Cel mai «urît» june-prim
(Humphrey Bogart în «Șoimul maltez»)



Cel mai sublim Eisenstein
(Cerkasov în «Ivan cel Groaznic»)





O ecranizare covârșitoare
(Alain Delon și Claudia Cardinale în «Ghepard»-ul)



Cea mai felliniană Masina
(«La strada»)

«Inteligență și tandră» — o definește Truffaut
(Jeanne Moreau în «Jules și Jim»)



- 1949 (SUA) — «Astă seară am cîștigat» — de Robert Wise. Int.: Robert Ryan, Audrey Totter, George Tobias, Alan Baxter
- 1949 (URSS) — «Bătălia pentru Stalingrad» — de Vladimir Petrov. Int.: A. Diki, M. Strauh, Y. Tolubeiev
- 1949 (Franța) — «Frumusețea diavolului» — de René Clair. Int.: Michel Simon, Gérard Philipe
- 1950 (Japonia) — «Rashomon» — de Akira Kurosawa. Int.: Toshiro Mifune, Masayuki Mori, Machiko Kyo
- 1950 (Mexic) — «Los Olvidados» — de Luis Buñuel. Int.: Estella Inda, Miguel Inclan, Roberto Cobo
- 1950 (Suedia) — «Jocuri de vară» — de Ingmar Bergman. Int.: Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin
- 1950 (SUA) — «Asphalt Jungle» — de John Huston. Int.: Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, Sam Jaffe
- 1951 (Franța) — «Jurnalul unui preot de țară» — de Robert Bresson. Int.: Claude Laydu, Nicole Ladmiral
- 1951 (SUA) — «Necunoscutul din Nord-Express» — de Alfred Hitchcock. Int.: Farley Granger, Robert Walker
- 1951 (Italia) — «Miracol la Milano» — de Vittorio de Sica. Int.: Francesco Golisano, Paolo Stoppa
- 1951 (SUA) — «Șarja victorioasă» — de John Huston. Int.: Audie Murphy, Bill Mauldin, Andy Devine
- 1951 (Suedia) — «Domnișoara Julie» — de Alf Sjöberg. Int.: Anita Björk, Ulf Palme
- 1951 (SUA) — «Un american la Paris» — de Vincente Minnelli. Int.: Gene Kelly, Leslie Caron
- 1952 (Anglia) — «Limelight» — de Charlie Chaplin. Int.: Charlie Chaplin, Claire Bloom, Sidney Chaplin
- 1952 (Japonia) — «A trăi» — de Akira Kurosawa. Int.: Takashi Shimura, Miki Odajiri
- 1952 (SUA) — «Othello» — de Orson Welles. Int.: Orson Welles, Susanne Cloutier
- 1952 (Italia) — «Umberto D» — de Vittorio de Sica. Int.: Carlo Battisti
- 1953 (Italia) — «Vitelloni» — de Federico Fellini. Int.: Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Franco Interlenghi
- 1953 (Japonia) — «Povestiri despre luna palidă, după ploaie» — de Kenji Mizoguchi. Int.: Machiko Kyo, Mitsuko Mito
- 1953 (Mexic) — «El» — de Luis Buñuel. Int.: Arturo de Cordova, Delia Garcés
- 1953 (Suedia) — «Noaptea saltimbancilor» — de Ingmar Bergman. Int.: Ake Groberg, Harriet Andersson
- 1954 (Japonia) — «Cei șapte samurai» — de Akira Kurosawa. Int.: Toshiro Mifune, Takashi Shimura
- 1954 (Italia) — «La strada» — de Federico Fellini. Int.: Giulietta Masina, Anthony Quinn
- 1955 (Italia) — «Il bidone» — de Federico Fellini. Int.: Broderick Crawford, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Giulietta Masina
- 1955 (Danemarca) — «Ordet» — de Carl Dreyer. Int.: Henrik Malberg, E.H. Christensen, Brigitte Federspiel
- 1955 (Japonia) — «Împărăteasa Yang Kwei-Fei» — de Kenji Mizoguchi. Int.: Machiko Kyo, Masayuki Mori, So Yamamura
- 1955 (Franța) — «Lumea tăcerii» (documentar) — de Yves Coustaud-Louis Malle
- 1955 (Spania) — «Moartea unui ciclist» — de J.A. Bardem. Int.: Lucia Bosé, Alberto Closas, Otello Toso
- 1956 (Italia) — «Strigătul» — de Michelangelo Antonioni. Int.: Steve Cochran, Alida Vali, Dorian Gray, Betsy Blair
- 1956 (Suedia) — «A șaptea pecete» — de Ingmar Bergman. Int.: Max von Sydow, Bibi Andersson
- 1956 (Franța) — «Un condamnat la război a evadat» — de Robert Bresson. Int.: François Leterrier, Roland Monot
- 1956 (Japonia) — «Macbeth» sau «Tronul însingurat» — de Akira Kurosawa. Int.: Toshiro Mifune, Isuzu Yamada
- 1957 (Suedia) — «Fragii sălbatici» — de Ingmar Bergman. Int.: Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Bibi Andersson
- 1957 (URSS) — «Cind zboară cocorii» — de Mihail Kalatozov. Int.: Tatiana Samoilova, Aleksei Batalov
- 1957 (SUA) — «Căile gloriei» — de Stanley Kubrick. Int.: Kirk Douglas, George Macready, Adolphe Menjou
- 1958 (Polonia) — «Cenușă și diamant» — de Andrzej Wajda. Int.: Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyżewska
- 1958 (Mexic) — «Nazarin» — de Luis Buñuel. Int.: Francisco Rabal, Marga Lopez
- 1958 (SUA) — «Semnul răului» — de Orson Welles. Int.: Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Akim Tamiroff, Marlène Dietrich

- 1958 (Franța) — «**Eu, un negru**» — de Jean Rouch. Int.: Oumarou Ganda
- 1959 (Italia) — «**Aventura**» — de M. Antonioni. Int.: Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari
- 1959 (Franța) — «**Hiroșima, dragostea mea**» — de Alain Resnais. Int.: Emmanuelle Riva, Fiji Okada
- 1959 (Anglia) — «**Privește înapoi cu minie**» — de Tony Richardson. Int.: Richard Burton, Mary Ure, Claire Bloom
- 1959 (Italia) — «**La dolce vita**» — de Federico Fellini. Int.: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Anita Ekberg
- 1959 (Franța) — «**Cele 400 de lovături**» — de François Truffaut. Int.: Jean-Pierre Léaud
- 1959 (Franța) — «**Cu sufletul la gură**» — de Jean-Luc Godard. Int.: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg
- 1959 (Italia) — «**Marele război**» — de Mario Monicelli. Int.: Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Silvana Mangano
- 1959 (URSS) — «**Balada soldatului**» — de Grigori Ciuhrai. Int.: Vladimir Ivașev, Janna Prokhorenko, Evgheni Urbanski
- 1960 (Italia) — «**Rocco și frații săi**» — de Luchino Visconti. Int.: Alain Delon, Annie Girardot, Renato Salvatori, Katina Paxinou
- 1960 (Italia) — «**Noaptea**» — de Michelangelo Antonioni. Int.: Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti
- 1960 (Polonia) — «**Maica Ioana a îngerilor**» — de Jerzy Kawalerowicz. Int.: Lucyna Winnicka
- 1960 (SUA) — «**Psycho**» — de Alfred Hitchcock. Int.: Anthony Perkins, Janet Leigh
- 1960 (SUA) — «**Umbre**» — de John Cassavetes. Int.: Lelia Goldoni, Ben Carruthers
- 1960 (SUA) — «**Legătura**» — de Shirley Clarke. Int.: Warren Finnerty, Garry Goodrow
- 1960 (SUA) — «**Fluviul sălbatic**» — de Elia Kazan. Int.: Montgomery Clift, Lee Remick
- 1960 (Franța) — «**Lola**» — de Jacques Demy. Int.: Anouk Aimée
- 1961 (Franța) — «**Jules și Jim**» — de François Truffaut. Int.: Jeanne Moreau, Oscar Werner, Henri Serre
- 1961 (Spania) — «**Viridiana**» — de Luis Buñuel. Int.: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey
- 1961 (Franța) — «**Anul trecut la Marienbad**» — de Alain Resnais. Int.: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff
- 1961 (Italia) — «**Eclipsa**» — de M. Antonioni. Int.: Monica Vitti, Alain Delon
- 1961 (SUA) — «**West Side Story**» — de Robert Wise și Jerome Robbins. Int.: Nathalie Wood, Richard Bymer, George Chakiris
- 1961 (Italia) — «**Postul**» — de Ermanno Olmi. Int.: Loredana Detto, Sandro Panzevi
- 1961 (Japonia) — «**Insula**» — de Kaneto Shindo
- 1962 (SUA) — «**Procesul**» — de Orson Welles. Int.: Orson Welles, Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Katina Paxinou, Elsa Martinelli
- 1962 (Italia) — «**Salvatore Giuliano**» — de Francesco Rosi. Int.: Pietro Cammerata, Frank Wolff, Cicero Fernando
- 1962 (Suedia) — «**Prin oglindă**» — de Ingmar Bergman. Int.: Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand
- 1962 (URSS) — «**Copilăria lui Ivan**» — de Andrei Tarkovski. Int.: Kolia Burliav, Valentin Zubkov
- 1962 (Mexic) — «**Îngerul exterminator**» — de Luis Buñuel. Int.: Silvia Pinal, Enrique Rambal
- 1962 (Grecia) — «**Electra**» — de Michael Cacoyannis. Int.: Irene Papas, Aleko Catseli
- 1962 (Italia) — «**8 1/2**» — de Federico Fellini. Int.: Marcello Mastroianni, Stefania Sandrelli, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo
- 1963 (Japonia) — «**Harakiri**» — de M. Kobayashi. Int.: Tatsuya Nakadai, R. Mikuni
- 1963 (Italia) — «**Ghepardul**» — de Luchino Visconti. Int.: Claudia Cardinale, Burt Lancaster, Alain Delon
- 1963 (Anglia) — «**Viața sportivă**» — de Lindsay Anderson. Int.: Richard Harris, Rachel Roberts
- 1963 (Suedia) — «**Tăcerea**» — de Ingmar Bergman. Int.: Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom
- 1963 (SUA) — «**Păsările**» — de Alfred Hitchcock. Int.: Rod Taylor
- 1963 (SUA) — «**America, America**» — de Elia Kazan. Int.: Statis Gialellis, Frank Wolff, Harry Davis
- 1963 (SUA) — «**Cleopatra**» (cel mai costisitor film) — de Joseph L. Mankiewicz. Int.: Elisabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison
- 1964 (Italia) — «**Evangelia după Matei**» — de Pier Paolo Pasolini. Int.: Enrique Irazoqui, Margherita Caruso
- 1964 (Japonia) — «**Femeia nisipurilor**» — de Hiroshi Teshigahara.

(Continuare în pag. 207)



Shakespeare văzut de Laurence Olivier
(«Hamlet»)



Shakespeare văzut de Kozințev
(«Hamlet»)

Tolstoi și Bondarciuk interpretați de
Ludmila Savelieva («Război și pace»)



exclusivitate

cea mai mare bătălie a marelui iugoslav s-a dat



Comandînd artileria partizanilor (Sergei Bondarciuk)

corespondență
din
Belgrad

6 ani de pregătire

2 ani de filmări

80 de roluri importante

80 de țări cumpărătoare

O distribuție cu:
Welles, Bondarciuk, Koscina,
Jürgens, Brynner ș.a.

În zilele calde ale sfîrșitului de vară, intra în ultima sa fază, un uriaș proiect cinematografic: după șase ani de pregătiri și doi ani de filmări, cunoscutul regizor Veljko Bulajić termina ecranizarea «Bătăliei de pe Neretva», una dintre cele mai mari și mai costisitoare producții ale întregii cinematografii iugoslave. De altfel, nu este deloc întîmplător că această ecranizare se află de mult timp în centrul atenției opiniei publice: de la filmul lui Bulajić se așteaptă să depășească toate producțiile anterioare, dedicate luptei de eliberare națională a popoarelor iugoslave. De asemenea se așteaptă ca «Bătălia de pe Neretva» să constituie o nouă afirmare a cinematografiei iugoslave pe plan internațional, să povestească milioanele de spectatori de pe toate continentele, un emoționant episod din istoria unui popor mic, dar curajos.

Statul
partizanilor...

«Bătălia de pe Neretva» este una din cele mai glorioase victorii

ale partizanilor iugoslavi în cursul celui de-al doilea război mondial, și nu este deci întîmplător că tocmai prin ecranizarea acestei epopei, filmul iugoslav trece cel mai mare și cel mai important examen de pînă acum.

A acțiunea filmului se petrece în anul 1943, urmînd cronologia evenimentelor istorice. În Iugoslavia copleșită, în jurul orașului Bihać din Bosnia, exista o importantă regiune liberă denumită «Statul partizanilor». În afara de frontul răsăritean, acest «stat» dădea lui Hitler cea mai mare bătălie de cap: partizanii țintuiau aici un mare număr de unități germane, care astfel nu puteau fi folosite pe alte fronturi. Totodată ei împiedicau trecerea liberă a trupelor germane spre Europa centrală și spre Răsărit. În fine, acest teritoriu liber, prin însăși existența sa, diminuea însemnătatea victoriilor lui Hitler. Din toate aceste considerente, «Führerul» hotărâse să distrugă rapid și complet «Statul partizanilor» și să nimicească armata populară iugoslavă. Conform ordinului dat de el, gene-

PE NERETVA



după marea bătălie

ralli au început executarea planului. Comandantul forțelor de ocupație din această regiune a Iugoslaviei era generalul Lohr. După lupte grele, trupele germane și italiene, cu un efectiv de 18 divizii, ajutate de trădători de țară — cetnici, au obligat principalele forțe de partizani să se retragă. Raportul între dușmani și partizani era de 6:1, adică 150 000 față de 25 000 de luptători, care mai aveau în grijă 4 000 de răniți și bolnavi de tifos. Acești combatanți bolnavi și răniți reprezentau o mare piedică în deplasarea și acționarea rapidă a unităților de partizani. Dar, aflându-se în fața dilemei de a părăsi pe răniți și a salva pe cei sănătoși, sau de a continua împreună bătălia grea, comandamentul suprem, în frunte cu mareșalul Tito, nu a șovăit nici o clipă: sau cu răniți, sau deloc. Nici un luptător rănit sau bolnav nu trebuia lăsat să cadă în minile dușmanului.

Bătălia pentru salvarea răniților

După lupte îndelungate și epui-

zante, unitățile de partizani, comandamentul suprem, răniții și populația care se deplasa împreună cu armata au fost încercuți pe un teritoriu îngust din valea râului Neretva. Rămăsese numai un singur pod peste râul învolburat și rece, iar pe cealaltă parte îi așteptau puternice forțe dușmane, pregătindu-se cu sînge rece pentru masacrarea luptătorilor, răniților și populației lipsită de apărare. Forțele partizanilor de la Neretva se aflau într-o situație fără ieșire: aveau în spate pe nemți și italieni, iar în față pe cetnici. Tito a întreprins atunci una dintre cele mai glorioase măsuri strategice din cursul întregii lupte de eliberare: a ordonat să fie distrus și ultimul pod de pe Neretva. Surprins, inamicul a trecut imediat unitățile cetnice pe malul opus, crezînd că partizanii vor încerca să străpungă — sinucigîndu-se — cercul de fier care-i strîngea din spate.

Dar Tito i-a pregătit lui Lohr o mare surpriză: în cursul aceluiași noapți, lângă podul distrus a fost construit un pod provizo-

riu, peste care au trecut repede coloanele de răniți, bolnavi și populația. Asigurîndu-le trecerea nestîngherită, partizanii au nimicit unitatea germană de tancuri «Annacker», unitate de elită. După această victorie glorioasă, numită «bătălia pentru salvarea răniților», partizanii au trecut și ei peste Neretva și, printr-un atac puternic, au nimicit armata cetnicilor, dînd acestei forțe trădătoare o lovitură de pe urma căreia nu și-a mai revenit niciodată.

Victoria de la Neretva a făcut ca armata de partizani a lui Tito să fie recunoscută în lume ca un factor de luptă dreaptă și reușită pentru eliberarea țării și a poporului. Astfel însemnătatea acestei bătălii a depășit cu mult cadrul unui episod de război și s-a transformat într-unul din momentele esențiale, hotărîtoare, ale întregului război de eliberare...

Este evident că sarcina care a stat în fața lui Veljiko Bulajić n-a fost deloc ușoară. A transpune pe ecran o epopee de masă a revoluției populare, a reconsti-

tui o serie de lupte mari și a reda chipurile participanților lor — au cerut un efort creator de o excepțională greutate.

După opt ani de muncă...

Pregătirile pentru acest film au început încă în anul 1962. Apoi au fost întrerupte de cîteva ori, din motive diferite. Se pare însă că aceste amînări au ajutat la formarea concepției definitive și la găsirea procedeelelor celor mai bune pentru realizarea filmului.

Știînd că o astfel de producție cere și investiții foarte mari, echipa «Bătăliei de la Neretva» a reunit, pentru prima oară, pe toți producătorii de filme din Iugoslavia și doi parteneri din străinătate: «Igor-film» și «Eichberg-film»; cunoscutele firme din Italia și R.F. a Germaniei au investit o parte din capital într-o producție care promise, printre altele, și importante beneficii financiare. Nu trebuie uitat că filmul «Bătălia de pe Neretva» a și fost vîndut în circa 80 de țări



O clipă de relaxare... (Hardy Krüger și regizorul Bulajić)



Generalul german și cetnicul trădător (Curt Jürgens și Orson Welles)

Un rol cu totul neobișnuit pentru ea (Sylva Koscina)



și a asigurat deja mai multe de-vize decât se obțin de pe urma întregului export de filme iugoslave pe timp de un an.

...și cu o distribuție mondială...

Fiind conștient că pentru realizarea acestui proiect trebuie angajate forțe de prim rang, Veljko Bulajić a hotărât să angajeze o serie de actori cu renume mondial. Astfel, în rolul generalului german Löhr va apare

dov — rolul unui tânăr partizan care moare de tifos. Rolul comandantului cetnicilor va fi interpretat de Orson Welles. După ce a văzut materialele filmate, un distribuitor de filme american a propus lui Bulajić să încredințeze unul din principalele roluri cunoscutului Yul Brynner. Astfel renumitul actor va interpreta rolul genistului Vlado, care, din ordinul lui Tito, mai întâi distruge podul mare de pe Neretva, iar apoi construiește imediat un pod provizoriu pentru salvarea populației și răniților. În film apare, de asemenea, elita actorilor de film iugoslavi. Bata Zivojinović, Milena Dravić, Spela Rozin, Boris Dvornik, Ljubisa Samardžić, Pavle Vujisić, Jože Rozman și alții. Filmul «Bătălia de pe Neretva» are circa 80 de roluri importante.

Un însemnat ajutor în realizarea filmului l-au acordat unitățile Armatei populare iugoslave, în oameni și echipament militar. Astfel, scenele bătăliilor, distrugerii și trecerii podului vor străluci pe ecran în toată spectaculozitatea lor. Filmul a fost realizat în culori și cinemascop, iar unele copii și pe peliculă de 70 mm. Imaginea aparține prim-cameramanului iugoslav Tomislav Pinter, cunoscut din filmele «Am văzut țigani fericiți», «Prometeu în insula Vișevica» etc. Durata filmului va fi de circa trei ore.

Pentru cei care cunosc celelalte opere ale lui Veljko Bulajić nu este greu de presupus că această producție s-a aflat în mîini bune. Regizorul care în filmele «Trenul fără orar» (1959), «Orașul clocotitor» (1961), «Kozara» (1962), «Skoplje» '63 (1964) și altele a știut să oglindească foarte plastic și emoționant cele mai importante momente din istoria contemporană a Iugoslaviei, va justifica fără îndoială încrederea acordată.

...un film
pe măsură

Curt Jürgens, iar rolul comandantului unității de tancuri «Anacker» va fi interpretat de cunoscutul actor Hardy Krüger. În rolul căpitanului italian Rivu, care trece de partea partizanilor și moare luptînd alături de ei, apare Franco Nero, iar rolul comandantului italian Morelli este interpretat de Anthony Dawson. Actrița Sylva Koscina a fost angajată pentru rolul unei partizane, Serghei Bondarciuk interpretează rolul comandantului artileriei partizanilor, iar Oleg Vi-

În orice caz, «Bătălia de pe Neretva» este o importantă experiență a întregii cinematografii pe planul organizării și realizării unor producții atât de mari. Colectivul de actori — cea mai interesantă distribuție internațională din ultimii ani — va contribui ca importanta temă a filmului să atragă atenția spectatorilor, indiferent de țara din care fac parte.

Ranko MUNITIĆ



exclusivitate

WATERLOO

**se află
în stînga
șoselei**

*Ultima înfruntare
dintre
Napoleon
și
Wellington
la 154 de ani
după prima ciocnire*

corespondență
din
Moscova

Waterloo se află mai aproape de Borodino decât ne-am putea închipui. Și această afirmație nu constituie începutul relațiilor unor curajoase și noi teorii din domeniul științelor istorice, ci o simplă realitate geografică.

Acel Waterloo și acel Borodino despre care vorbim noi se află doar la cîteva zeci de kilometri unul de celălalt, iar apropierea lor se poate măsura nu numai în distanță terestră dar și în distanță spirituală.

Acest Waterloo și acest Borodino sînt legate printr-un om: Serghei Bondarciuk, renumitul actor și regizor sovietic care ne-a înfățișat, printre altele, Borodino întîi prin ecranizarea operei lui Tolstoi «Război și pace», distins cu premiul Oscar, iar acum pune Waterloo în centrul superfilmului de mare amploare, realizat în coproducție italo-sovietică de Dino de Laurentiis și de studiourile Mosfilm

Fuga fiarei rănite mortal

Serghei Bondarciuk ne vorbește despre interdependențe:

— «Sînt exact zece ani de cînd, visînd la turnarea filmului «Război și pace», am început să studiez epoca napoleoniană. Tot ce a trebuit să învăț pentru o interpretare cît mai realistă a luptei de la Borodino mi-a atras atenția asupra ceea ce doresc să le povestesc oamenilor, acum, despre Waterloo. În «Război și pace», Napoleon, aflat la culmea gloriei sale, era doar o figură episodică — simbolul puterii și laurilor. În «Waterloo», filmul ce se turnează acum, el are rolul principal. Departele de noi intenția de a înfățișa cu exactitate lupta ce i-a pecetluit soarta. Dorim doar să-i facem portretul moral și spiritual, eliberat de legende și mituri. H.A.L. Craig, autorul scenariului, mi-a spus la una din primele noastre întîlniri: Napoleon este figura cea mai des evocată în istoria teatrului și a cinematografiei și eu cred că pînă în prezent, nici o înfrumusețare a lui nu a fost veridică. Poate că acum... Cred că v-am și destăinuit totul despre ambițiile noastre».

Un teanc de fotografii. Cu o mișcare bruscă, le trage spre el. Imagini de luptă. Ulanii pornesc la atac. Unități engleze, scoțiene, irlandeze încarcă armele. Buituri de tunuri. Napoleon stă pe culmea unei coline și contemplă evenimentele. Apoi Napoleon călare cu sabia trasă. Portretul lui Napoleon cu fața chinată. Încă unul. Al treilea.

— «Waterloo» — este filmul lui Napoleon, deci filmul lui Rod Steiger, actorul american care-l interpretează. Lui îi datorăm și una din ideile de bază ale filmului. Imaginația și puterea de dăruire excepționale, surprinzătoare chiar și pentru cei care îi cunosc talentul, mi-au îngăduit prezentarea cu o egală veridicitate a cauzelor externe și intime a căderii definitive a împăratului. Steiger este de părere — și pe această credință își construiește personajul — că Napoleon era bolnav de moarte în timpul luptei de la Waterloo. E un fapt istoric că suferea de un cancer la stomac, că se lupta cu hemoroizii pe care-i tăinau fața de medici și că la toate

astea se mai adăuga o îngrozitoare durere de cap (provocată — se pare — de o tumoare la creier), pe scurt, Napoleon, chinuit de dureri fizice permanente, era mai mult mort decât viu. Un asemenea om vrea Steiger să înfrumusețeze: cel ce se luptă cu ultimele dureri, cel ce prefăcîndu-se sănătos, dorește să meargă mai departe. Tocmai de aceea filmul nostru, planificat pentru 155 de minute, evocă istoria a 72 de ore.

Asistăm deci la balul din Bruxelles al prințesei Richmond (Virginia McKenna), dat în cinstea unităților lui Wellington în ajunul luptei și la defilarea din fața primăriei din Grenoble, unde Napoleon este salutat de simpatizanți. Vom urmări, de asemenea, la Tuileries, evoluția panicii în care intră Ludovic al XVIII-lea (Orson Welles). Dar cea mai mare parte a filmului este consacrată luptei. Recunosc că mă concentrez cu toate forțele asupra realizării ei».

Cetatea din Brabant

Colindăm «cîmpul de luptă». Waterloo-ul lui Bondarciuk se află la circa 12 km. de Ujgorod, într-o vale străjuită de patru dealuri mai înalte, la numai cîteva kilometri de Borodino-ul lui Bondarciuk din «Război și pace», care se întindea peste povirnișurile dealurilor din apropiere.

Waterloo se află în stînga șoselei, iar «cîmpul de luptă» este păzit de unitățile Armatei Sovietice care participă la filmare. Și ai ce păzi! Filmările au început abia după un an de pregătiri care au schimbat în

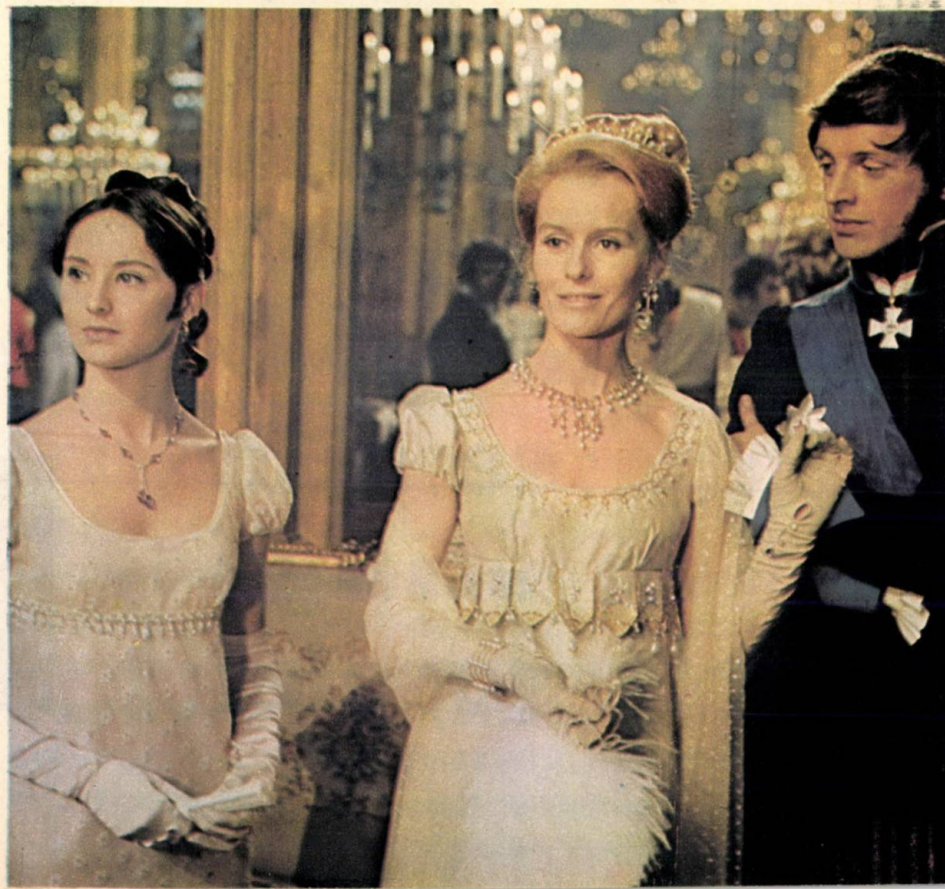
treaga înfățișare a regiunii. În vale s-a construit o moară de vînt franceză. (Și acum i se învîrtesc aripile). Ceva mai încolo se înalță cetatea din Brabant, cu castelul, curtea mare, biserica în stil normand și micile case țărănești dimprejur.

În căldura aburită, în care totul, cît vezi cu ochiul, se contopește — roadele prind culori aurii și evocă pinzele lui Van Gogh. Începutul luptei depinde de «starea» naturii: cerealele trebuie să dea în pîrg. Dar pe aceste cîmpuri nu se va ara nici odată. Cînd cerealele se vor coace, filmările vor începe și lanul va fi incendiat. Totul se va mistui în flăcări: recolta, caii, munițiile, oamenii. În ceasul cînd scriu aceste rînduri totul este gata mistuit de flăcări și bătălia pierdută.

«Am dori să pară cît mai veridic — spune Bondarciuk. Filmările au început, printr-o coincidență, la a doua suta aniversare a celor doi comandanți: Napoleon și Wellington».

Filmarea scenelor de luptă (deși deocamdată nu a luptei mari, hotărîtoare) au început acum aproape șase luni, la 18 iunie, ora 11,30 exact la 154 de ani după prima ciocnire dintre armatele lui Napoleon și Wellington. Un istoric englez a calculat că în lupta de la Waterloo au participat 140.000 de oameni, iar după zece ore 52.000 zăceau fără viață. Pierderile au fost estimate la un milion și jumătate de lire sterline. Cheltuielile pentru scenele noastre de luptă se vor ridica la 12 milioane de dolari, adică circa de trei ori mai mult. Waterloo-ul nostru se

Recepția ducese de Richmond (Jan Ogilvy, V. Mc Kenna și Veronica Mangano)





Bolnav, hăituit, dar neînduplecat (Rod Steiger)

întinde pe un teritoriu de două ori mai mare ca cel adevărat, «napoleonian». O mie și o sută de ostași călare și câteva mii de infanteriști vor ajuta munca noastră. Se filmează uneori cu câte zece camere de luat vederi pentru ecran lat în același timp. Bineînțeles, filmul va fi colorat.

Un mic Turn Babel

Aparatul tehnic este copleșitor. Valea dintre cele patru dealuri poate fi de circa

7x10 km. și în fiecare punct important al filmării există legături directe prin radio-telefon. La dispoziția ostașilor sovietici s-a pus un cîmp de manevre, unde pot repeta mișcările unităților și pot îmbrăca costumele de epocă. Specialiștii militari sovietici, americani, francezi, italieni sînt în mare parte și istorici ai războaielor, care predau cunoștințe despre luptele de pe atunci, nu numai în chip veridic dar și cu haz. În magazine, barăci și corturi imense s-a depozitat recuzita: 20.000 de

uniforme de epocă, arme, vehicule. Tabăra electricienilor este un adevărat oraș, iar cea a coaforilor, machiorilor, un sat.

Cred că v-am introdus în toate «secretele mele».

Autobuze vopsite cenușiu se îndreaptă spre cîmpul de luptă: aduc turiști din toate colțurile lumii care vor să viziteze locul «bătăliei de la Waterloo»....

György FENYVES

PREMIANTII... PROMOVATII...

premiile
anului '69

*De 75 de ani
se strigă :
cinematograful
este
în criză.
Se poate.
Pe noi însă,
de data
asta,
ne interesează
succesele.
Deși...*

Anul de grație 1968 a cutremurat lumea cinematografică: festivalul de la Cannes a fost desființat în plină activitate. Manifeste și discursuri au condamnat inerția și conformismul. Ziua de Azi și-a pretins dreptul la recunoaștere oficială. Nu tot ce refuză drumurile bătătorite ale convențiilor este monstruoasă demnă de condescendență. Filmele privite de unii cu îngăduință ca niște curiozități «interesante» nu au de fapt nimic curios sau anormal; sînt doar filmele de azi. Și așa mai departe, cu și fără dreptate. Participanții ca și publicul, mai mult sau mai puțin convinși, au rămas, în orice caz, muți de uimire. Rondo-ul comentariilor a redescoperit, în concluzie, praf de pușcă: cinematograful mondial este în criză.

Crochiuri la răspintie

Rezultatul: în anul 1969, la Cannes, în afară de un strop de sobrietate — nimic nou; la Veneția, veteranul Luigi Chiarini a renunțat la directorat; succesorul său, Ernesto Laura, a desființat Leul de Aur, unul din puținele premii cu prestigiu relativ intact; numai jinduțul și, ce să-i faci, tradiționalul Oscar și-a văzut, netulburat și zimbitor



Marele Premiu la Cannes
(«lf» de Lindsay Anderson)

de rosturile lui. Paradoxal și totuși firesc, singurul festival cu adevărat viu și pasionant al anului a fost cel de la Oberhausen. Firesc, pentru că filmele costă bani, deci trebuie să aducă bani, și prea puțini sînt cei care pot oferi producătorilor această certitudine, mai ales cînd noțiunea de «comercial» se dovedește a fi cumplit de capricioasă. Singura soluție, accesibilă amatorilor și chiar profesioniștilor care au ceva de spus, rămîne astfel scurt-metrajul și metrajul mediu, pe 16 sau chiar 35 mm. Nenumărați tineri ies cu aparatele de filmat în mînă, pe stradă, în mijlocul oamenilor. Îi interesează actualitatea, numai actualitatea, viața autentică. Forma nu-i preocupă; sînt grăbiți; îi gonesc din urmă evenimentele. Filmele lor sînt uneori neîngrijite; tehnica lasă de dorit, dar datorită lor, există — Oberhausen-ul a dovedit-o — o sumedenie de scurt-metraje formidabile, puternice și curajoase, simple și pătrunzătoare, mai pasionante și mai apropiate publicului decît multe capodopere. Și, în mod ciudat, spectatorii care se lasă atît de ușor trișați de orice super-producție de mîna a șaptea, la astfel de filme reacționează fără greș, cu o precizie uimitoare. Premiul pentru cea mai bună selecție a fost acordat Republicii Federale a Germaniei; selecția s-a făcut prin votul deschis al publicului

CORIJENȚII... PERSECUTATII...



Marele Premiu — dacă s-ar fi dat — la Veneția.
(«Prima șarjă cu maceta» de Manuel Gomez)

obișnuit. Majoritatea juriilor a onorat filmul-reportaj. Marele Premiu și Premiul Juriului internațional al instituțiilor de cinematografie au revenit filmului ceh «Alegerile» de Karel Vachek. Alte trei premii importante au primit filmul italian «Conștiința» de Alessandra Bocchetti, filmul german «De la revoltă la revoluție» de Kurt Rosenthal — excelent reportaj făcut la manifestațiile împotriva trustului de presă Axel Springer — și încă un film german, «Heinrich Viel» — experiment antitraditionalist aparținând Juttei Schmidt, în vîrstă de 19 ani. (Tinăra debutantă a filmat, din unghi unic, munca de o zi a unui muncitor). Au mai fost premiate, printre altele, «Black TV» — de Aldo Tombellini (S.U.A.) — ingenios experiment tehnic de imagine și montaj, «Zilele trec» de Nedeljko Dragić (Iugoslavia) — film de animație cu un ritm și o densitate de idei neobișnuite și «Fericirea» de Miklos Csanyi (Ungaria), o satiră a vieții meschine burgheze. Pe toată durata proiecțiilor, sala s-a manifestat vehement pro sau contra; s-a scos zilnic un jurnal al festivalului redactat de spectatori; s-au proiectat filme de comentariu sau protest făcute de pe o zi pe alta, tot de spectatori. Atmosfera amețitoare, de o vitalitate irezistibilă ce a domnit cîteva zile la Oberhausen, ne-a obligat să ne gîndim la faptul



Oscar-ul pentru cel mai bun film de limbă engleză
(«Oliver» de Carol Reed)

că, deși ca spectacol, cinematograful nu poate trăi fără lung-metraje și filme de autor, totuși scurt-metrajele sînt cele care îi îndreptățesc denumirea de «arta secolului douăzeci».

Lauri...

În sfîrșit, părăsind «marginaliile», e timpul să ne plecăm dinaintea marilor premiați.

Deci, din nou la Cannes, prea hărțuitul și imperturbabilul Cannes. Pre-selecția a fost drastică. Apoi proiecții peste proiecții, pentru toate gusturile și la toate orele, ca la orice festival. Palmaresuri ipotetice — berechet. Și, în final, Marele Premiu decernat lui Lindsay Anderson (Anglia) pentru «If» (Dacă). Pe lîngă amintirea marelui Kipling, la care ne constrînge titlul, ne mai urmărește încă, cu nostalgie, și amintirea lui Jean Vigo, cu al său stîngaci și poetic «Nota zero la purtare». Dar nu e nimic nou sub soare, așa că analogia de mai sus nu e o acuzație. Filmul lui Lindsay Anderson, plutește, în culori feerice, între realitate și metaforă. Este foarte frumos, foarte bine făcut, ireproșabil jucat. Și atît.

La Moscova, Marele Premiu i-a revenit filmului cuba-

PREMIANTII...

PROMOVATII...



Oscar-ul pentru cel mai bun film străin
(«Război și pace» de Serghei Bondarciuk)



Oscar-ul pentru cea mai bună actriță
(Barbra Streisand și Omar Sharif în «Funny Girl»)

nez «Lucia» de Humberto Solas — trei episoade despre viață, dragoste și moarte, despre trei femei din diferite timpuri, cu diferite tristeți. Cinematografia cubaneză a triumfat la Veneția, unde unul dintre cele mai laudate filme a fost «Prima șarjă cu maceta» — în care Manuel Gomez prezintă, deloc idealizat, începuturile mișcării revoluționare cubaneze. Ne-a rămas doar să constatăm cu entuziasm nașterea (după cehoslovaci, maghiari și iugoslavi) încă a unei cinematografii de talie internațională. Cea a Cubei.

Cît despre Oscar, pare să fi rămas singura recompensă acordată de oamenii care au scăpat ca prin minune de blazarea meseriei, care privesc și premiază pur și simplu ceea ce le bucură ochiul și sufletul. Anul acesta, Oscar-ul pentru cel mai bun film englez l-a cucerit musical-ul lui Carol Reed — «Oliver» (adaptare liberă după romanul lui Charles Dickens și ecranizare a hit-musical-ului lui Lionel Bart), iar Oscar-ul pentru cel mai bun film străin, binecunoscutul «Război și pace» al lui Serghei Bondarciuk.

...alinări...

La orice festival există filme care trec foarte aproape de Marele Premiu, dar nu se opresc la el, ceea ce nu înseamnă mare lucru din punct de vedere calitativ: cîntarele nu sînt utilizabile în astfel de ocazii. Printre ele —

favoritul festivalului de la Cannes — «Z» de Costa Gavras pe un scenariu de Jorge Semprun. Film polemic de suspense și acțiune, bazat pe un fapt autentic (cazul Lambrakis din Grecia anului 1963), «Z» a fost nevoit să se consoleze cu Premiul Juriului, acordat în unanimitate.

De prea mult noroc nu s-a putut plînge nici Stanley Kubrick cu «2001 — Odiseea spațiului». Anunțat, așteptat cu emoție și laudat în cor, s-a ales în cele din urmă cu două premii tehnice: Oscar la Hollywood și UNIA TEC la Moscova.

Aș mai pomeni două filme excelente; primul este «O femeie blajină» al lui Robert Bresson (Franța), a cărui proiectare la Cannes a fost, nu se știe de ce, contramandată, și care s-a mulțumit, în tăcerea ce-l înconjoară din totdeauna pe acest regizor de geniu, cu Scoica de argint ex aequo, la San Sebastian. Celălalt este «Andrei Rubliov» de Andrei Tarkovski. Prezentat și unanim admirat la Veneția, proiectat hors-concours la Cannes, el a fost distins cu Premiul criticii internaționale (FIPRESCI).

...interpretări ...

Din nou despre actori față-n față cu publicul, adică despre «stele» vechi și noi. Hămesită, lumea își creează stele pentru a le devora. În fiecare an, spectatorii își așteaptă tainul. Premiile de interpretare sînt marile atracții ale festivalurilor și anul acesta prilejurile de idolatrizare

CORIJENȚII... PERSECUTAȚII...



*Favoritul cannez consolată cu Premiul special
(«Z» de Costa Gavras)*



*Favoritul tuturor răsplătit unanim de critici
(«Andrei Rubliov» de Andrei Tarkovski)*

au fost multe și variate.

Două Oscar-uri pentru interpretare feminină: primul a revenit Katharinei Hepburn, pentru rolul reginei Eleanor de Aquitania (alături de Peter O'Toole) în filmul lui Anthony Harvey, «Leul în iarnă». Această actriță — excentrică și populară, care a scandalizat îndelung Hollywood-ul prin toaletele ei prea simple și stilul ei prea sportiv, este singura femeie din lume deținătoare a trei Oscar-uri. Cea de a doua statueta a răsplătit talentul unei anonime încă în acest an — Barbra Streisand, pentru rolul complex și dificil realizat în «Funny girl» («O fată nostimă») de William Wyler. Oscar-ul pentru interpretare masculină s-a oprit la Cliff Robertson, pentru rolul titular din filmul lui Ralph Nelson, «Charly».

La rîndul său, Cannes-ul a chemat pe scena premianților doi actori mai mult decît cunoscuți: Vanessa Redgrave și Jean-Louis Trintignant. Ciudată și indescritibilă, nici frumoasă, nici urîță, nici foarte tină, nici îmbătrînită, posedînd o extraordinară capacitate de a fascina. Vanessa Redgrave a cucerit juriul reinnoind personalitatea Isadorei (Duncan) în filmul lui Karel Reisz. Jean-Louis Trintignant i-a stat alături Vanesei prin intermediul judecătorului din «Z».

...și premiile noastre

La cele trei mari festivaluri mondiale — Cannes, Moscova, Veneția, am cules și noi laurii noștri. La Cannes, filmul lui Mirel Ilieșiu, «Cîntecele Renașterii», a obținut Marele Premiu pentru scurt-metraje. Prezentă la Moscova cu «Răutăciosul adolescent» de Gh. Vitanidis, Irina Petrescu aduce cinematograful românesc un nou succes internațional cu marele premiu pentru interpretare feminină. Tot la Moscova, «Tinerete fără bătrînețe» al Elisabetei Bostan ia Premiul special al juriului — secțiunea pentru copii. (De altfel, același film obține în octombrie, la Ciudadela Plata, o medalie de aur) La Veneția, «Muzica mai presus de orice», documentarul Ninei Behar, cîștigă premiul Osella d'Argento. Spre sfîrșitul anului, «Soarele Negru» al lui Slavomir Popovici este premiat ca cel mai bun film documentar la Bilbao (Spania), iar «Heraclaea și lebedele» de Ion Bostan este distins cu Premiul I pentru regie la Festivalul internațional al filmelor de vînațoare și pescuit de la Novi Sad (Iugoslavia).

Eva HAVAȘ

din
secretele
lor

*Un articol
semnat de Pierre Leprohon
trebuie citit
neapărat!
Apărut în revista franceză
«Cinéma' 69»,
cel de față
(reprodus fragmentar)
răspunde unei întrebări
de multe ori pusă
și rareori
atît de bine limpezită.
«Ce este
un monstru sacru
și cum apare el?»*



Michel Simon — «monstrul» total

CAPETE DE AFIS SI „MONSTRI SACRI”

Expresia de «monștri sacri» aparține lui Cocteau. Ambele cuvinte își păstrează sensul lor deplin în compunerea termenului. În «Larousse» stă scris că «monstrul este o ființă a cărei conformație diferă de cea a speciei sale». Nu este vorba aici de o conformație fizică, ci de una morală, deci cu aproximație definiția este exactă. Și în continuare: «monstrul este o ființă fantastică din mitologie sau legendă». Ajungem astfel la epitetul din expresia lui Cocteau. În sfârșit, cuvîntul luat în sine, luat drept calificativ, devine sinonim cu «prestigios», «colosal». Acest monstru este deci, în același timp, o ființă excepțională, în afara măsurilor comune, căreia arta sa — în cazul de față — îi conferă un caracter sacru, ca cel acordat zeităților, în funcție de forța și inaccessibilitatea lor.

În acest fel este definit actorul care-și depășește nu numai spectatorul căruia i se adre-

sează, dar și colegii lansați într-o aventură identică, exercitînd aceeași profesie.

Actorul de cinema este o umbră

Dacă îmi amintesc bine, Jean Cocteau vorbea în acești termeni despre actorii de teatru, despre acei actori de mare ținută ale căror nume supraviețuiesc epocii lor: Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Talma și alții. Definiția se poate aplica tot atît de bine și succesorilor lor direcți, formați la aceleași surse și care au interpretat pe scenă și ecran, operele poetului: Yvonne de Bray, de pildă.

Actorului de cinema i se potrivește oare definiția? Nu sînt sigur. Chaplin, Mary Pickford, Valentino, Greta Garbo, Marlène Dietrich și alțiștea alții au depășit cu mult în prestigiu mondial pe «monștrii sacri» ai scenelor noastre naționale. Dar față de ei, și mai ales în



Michèle Morgan — «monstrul» fragil

epoca cinematografului mut, sentimentul spectatorului era altul. Dublul și paradoxalul caracter al actorului de cinema — adică lipsa lui de realitate fizică (imaginea nu este decît reflectare) și intimitatea iluzorie (în ceea ce lasă să se vadă gros-planurile) se opun dublului și paradoxalului caracter al actorului de teatru — adică prezenței sale fizice și distanțării morale față de spectator. Actorul de teatru reprezintă o realitate intangibilă. El există în fața publicului care îl aclamă, dar numai în spatele acelei frontiere imaginare care este rampa și care constituie o barieră de netrecut. Actorul de cinema este o *umbră*. Ea există grație unei iluzii optice și tocmai prin asta se înscrie în spiritul și inima celui care o percepe.

Nu este deci surprinzător că se vorbește atît de mult de mit și mitologie în legătură cu actorul de film. El are, mai mult decît actorul de teatru, un ca-

racter sacru. În Italia, primele vedete au fost numite «dive» — zeițe, iar în America «stars» — stele, ceea ce, ca simbol este identic. Dar aceste zeițe și acești zei ne emoționează cu atît mai puternic, cu cît ne sînt mai asemănători prin comportare, bucurii și suferințe sau în măsura în care concretizează visurile noastre cele mai greu realizabile.

Umbra este imagine și nu vis

Se poate vorbi de «monștri sacri» ai ecranului, abia în momentul sincronismului sonor, cînd aceste umbre capătă o voce și astfel devin o realitate imediată, cu precizarea că aceste umbre sînt imagini și nu visuri. Și mai ales din momentul în care acest sincronism, răscolind tehnica filmului, a suprimat simbolurile, paralelele și elipsele, a făcut să se uite de rațiunile montajului ca să se deschidă largușa procedeele, opere-

lor, autorilor și actorilor de teatru.

Am examinat fenomenul pe plan național (francez). Este evident însă că același proces a generat aceleași efecte, în aceleași condiții, în Statele Unite.

În Franța, fie că au venit din teatru sau de la music-hall, fie că, dimpotrivă, s-au format abia în 1930, la școala noului cinema, acei care aveau să devină «monștri sacri» au cunoscut, în deceniul premergător războiului, timpul lor de glorie maximă. Aceasta pentru motivul principal că «cinematograful-dialog» al anilor '30, creat și scris de oameni de teatru sau scriitori, repune actorul în condițiile care îi permit să se impună prin gest, expresie fizionomică și mai ales prin cuvînt. Apropierea de ecran se face astfel mai puțin în sensul intimității, cît mai ales în acel al amplificării caracterului «monstruos» al interpretării.

Doi «monștri» uriași

O dată cu primele benzi ale cinematografului sonor, apar pe ecranul francez primii «monștri-sacri», acei care au făcut succesul acelei epoci. Foarte repede, două vedete cu greutate se impun: Harry Baur în «David Golder» de Duvivier și Raimu în «Marius» de Pagnol și Korda. Aceste două nume vor ține afișul pînă în timpul războiului, cu un succes aproape egal, și unul și altul fiind serviți de experiența lor teatrală care îi plasase în primele rînduri.

Făcînd parte din aceeași generație, Harry Baur (1880—1943) și Raimu (1883—1946) aveau amîndoi simțul scenei. Amîndoi debutaseră la Marsilia, făcuseră cariere paralele pe scenele pariziene și ar fi putut adesea să se înlocuiască unul pe celălalt.

Apariția sonorului, triumful «cinematografului-dialog», i-a determinat aproape simultan să renunțe la scenă pentru cinema, care se dovedea mai cuprinzător pentru temperamentul și expresivitatea lor. De la primele lor filme, mai sus citate, și unul și celălalt au înțeles că ecranul — prin comparație cu teatrul — impunea o anumită sobrietate, că declamarea în fața microfonului era inutilă și că cel mai mic tremur al buzelor sau al sprincenelor căpăta o semnificație specială la proiecție.

Și unul și celălalt au făcut filme proaste și au avut roluri proaste, mai ales cele de compoziție, «pitorești», create intenționat pentru a-i avantaja și în care, lăsîndu-se antrenati de o lipsă de măsură — s-ar putea spune naturală — erau adesea execrabili. «Tartarin din Tarascon» n-a fost cu nimic mai bun ca «Taras Bulba», ambele îngropate într-un exotism de carton.

În rolurile lor cele mai simple, deci cele mai pline de omenesc, Raimu și Harry Baur au dat dovada valorii lor. Pentru Harry Baur, «David Golder», «Crimă și pedeapsă», «Asasinarea lui Moș Crăciun». Pentru Raimu, trilogia «Marius» și «Soția brutarului». Dar paralelismul dintre acești doi actori se oprește doar la desfășurarea carierei lor. De fapt, ei reprezintă două ramuri opuse ale aceleiași categorii de actori. Harry Baur era artistul care-și compunea rolurile, chiar cînd acestea nu

erau dintre acelea care se numesc «de compoziție». El începea modelarea personajului din exterior, pentru a-l forma după inteligența, meșteșugul și arta sa interpretativă. Sistemul poate da iluzia pe scenă. Pe ecran însă, devine repede de nesuportat. Harry Baur a căzut adesea în această cursă, ca de altfel și alți mari actori, ca de pildă, Pierre Fresnay, căruia însă nimeni nu i-ar putea nega talentul sau inteligența.

Raimu, care avea și el un meșteșug foarte solid, proceda invers, își lua personajul din interior; intra în el, și-l însușea, și-l reda în exterior, cu știința și cu instinctul său. «El oferea — scria Jean Cocteau — exemplul tipic al monstrului sacru pe care o epocă poate să-l aplaude cu mândrie».

Doi «monștri» în stare naturală

În timp ce acești doi uriași treceau în triumf de la scenă la ecran, alți actori, promiși unei cariere egale, făceau, ici și colo, apariții discrete, care lăsaau să se întrevadă încă de atunci gloria de mai târziu.

Michel Simon, actorul înăscut, actorul total, reneagă toate legile, respinge toate formulele, disprețuiește toate sistemele. «Cum să vorbești despre *mese-rie*?» îmi spunea într-o zi. «Cum să poți pronunța cuvântul acesta odios de *meșteșug*? N-am putut niciodată să-l aud fără să fiu șocat...»

Nici un actor n-a știut să scoată din el, adică din fizicul său, din mers, din voce, din înfățișare, atâtea personaje total diferite, o artă atât de bogată, plecând de la bufoneria genială a lui Boudu, la tragicul intim din «Căteaua», trecând prin psihopatologia rolului său din «Quai des brumes», izgonitul social din «Panica», ironia mușcătoare din «Otrava» și jocul strălucitor și subtil din «Frumusețea diavolului». La Michel Simon, niciodată diversitatea nu este mascaradă, nu pare ceva fabricat. Dacă joacă toate aceste roluri cu aceeași ușurință, este pentru că el este capabil să simtă și să redea sentimentele cele mai opuse, fără nici un truc de compoziție, fără artificii, în măsura exactă în care este OM, în complexitatea și contradicțiile acestuia.

Fernandel intră, fără nici o discuție, în categoria «monștrilor sacri», pe care o ilustrează cu strălucire. Din cariera sa enormă se poate extrage și

«foarte binele» și «foarte răul». «Foarte binele» în sensul că el nu joacă un rol, nu practică o meserie. Fernandel este pe ecran ca și în viață — și invers — de un dinamism și o vervă care încremenesc auditoriul. Camera, pentru el, nu este decît un accesoriu. Că-l înregistrează sau nu, că e prezentă sau nu, pentru el nu are nici o importanță. Fernandel își joacă scheciurile în studio și în viață, cu aceeași convingere și cu aceeași plăcere. El trăiește un perpetuu spectacol și, ca un veritabil meridional, își creează singur comedia.

«Cel mai rău»-ul la Fernandel nu este uluitoarea sa fantezie,

își domină personajul.

«Monstrul» din era publicității

Anii dinaintea războiului au fost fără îndoială anii «monștrilor sacri». În 1939, revista «Cinématographie française» stabilea cota vedetelor masculine după votul directorilor de săli, deci în funcție de succesul lor la public. După Jean Gabin care era primul, se înscriseră în ordine: Fernandel, Jouvet și Raimu. Dacă socotim că Gabin avea deja 35 de ani, constatăm cu surpriză o completă decădere a «junelui-prim» după moda din 1920. Aceasta pentru că

gistrala interpretă din «Kermesa eroică», «Pensiunea Mimosă», «Jocul cel mare», ale căreia nume și talent erau de ajuns, adesea, ca să asigure succesul unui film! A fost de asemenea Arletty, cu vocea ei aspră, cu accentul său de faubourg, cu figura ei fină și tandră, Arletty din «Hôtel du Nord», «Oaspeți în fapt de seară», «Copiii Paradisului». Arletty, monstru sacru? Stăm pe gânduri. Ea se găsește la limita mitului, unde îl regăsește pe Jean Gabin care aparținea atunci unei alte esențe de actor, actorul-mit, personajul omului hăituit de legi sau de soartă — după cum, în anii de după război, Gérard



Gabin — Fernandel — «Gafer» — asociația «monștrilor»

egocentrismul lui prodigios, ci absența de simț critic care l-a făcut, adesea, să accepte ceea ce nu era demn de talentul lui. Un mare comic, un mare actor cu diverse registre, poate nu întotdeauna profunde, dar întotdeauna juste.

«Îl iubesc foarte mult pe Fernandel — spunea Raimu. Este un mare actor, tocmai pentru că nu face nimic ca să fie așa». Cu Fernandel descoperim «monstrul sacru» în stare naturală, neprelucrat, sub aspectul care îl apropie de noi. De la țărâna din «Angèle» la Don Camillo, gama este foarte largă, dar oricare ar fi tonul, actorul

farmecul, privirile languroase, gestul duios, nu mai corespundea dramelor «bine construite» și nici comediiilor cu dialog viu pe care le fabricau meșteșugarii «cinematografului-dia-log». Ca să corespundă unei arte eficace dar totuși fără nuanțe, trebuia un volum, o greutate, care nu mai sînt apanajul exclusiv al tinereții.

Monstrul sacru feminin nu este în acești ani '30 fragila Michèle Morgan, ci Marguerite Moreno, marea parteneră a lui Guitry, care a creat mai târziu faimoasele personaje din «Dama de pică», «Dulcea», «Idiotul». Sau Françoise Rosay, ma-

Philippe va fi mitul tinereții.

Se pare că în această dimensiune își găsește actorul de cinema locul său ideal, care se inserează într-un context estetic sau psihologic, mai bine și mai just, decît «monstrul-sacru» care domină cu toată forța lui opera care îl servește. Mai trebuie spus că dacă totuși atâtea filme ale anilor '30 mai fac încă succesul micilor săli din Cartierul Latin, aceasta se datorează nu atît lor cît interpreților lor. Ceea ce astăzi se califică — puțin cam ușuratic — drept «recitaluri actoricești», face asupra tînărului spectator de azi o impresie de

netăgăduit, atunci cînd talentul actorului este imprimat în calitatea interpretării. După cum trebuie remarcat că formula timpului, aservită dialogului, impunea cu insistență forța interpretativă a unui actor. «Les bas-fonds» al lui Renoir sau «Hôtel du Nord» al lui Carné n-ar putea rezista fără performanțele interpreților lor, Jouvet, Arletty, Gabin. Ei sînt aceia care dăinuie, chiar dacă opera se destramă!

Ciudățenie a cinematografului «Monstrul-sacru» este poate o specie dispărută, dar actorul rămîne la fel de necesar atunci cînd vrem să avem sen-



Arletty — limita mitului («Circumstanțe atenuante» — cu Michel Simon)



sacri» («Vîrsta ingrată»)



Harry Baur — «monstrul» cu greutate



Françoise Rosay — «monstrul». garanție a succesului

Gérard Philipe — mitul tinereții («Fanfan la Tulipe»)

timentul că ne-am depășit, după cum neprofesionistul se justifică doar cînd vrem să avem sentimentul că ne regăsim.

«S-a făcut totul pentru a se renunța la actori sau măcar la capetele de afiș — ne spunea Michel Simon. Dar nu se va reuși niciodată...»

Acest «cap de afiș» rezistă: este «monstrul sacru» din era publicității. Dar beneficiarul este actorul; el se situează și se impune independent de ea, în măsura în care arta sa este autentică și răsună fără greș în notele sale cele mai extreme.

Pierre LEPROHON



cinerama

CÎNDVA EXMATRICULATĂ...

Irina Pecernikova a găsit celebritatea prin filmul «Să așteptăm pînă luni». Ea deține rolul unei tinere învățătoare, pînă mai ieri studentă. Un film sensibil care încerca să transmită dificultățile vieții de învățător, lupta cotidiană pentru a câștiga încrederea elevilor.

— Mi-a fost pe cît de greu, pe atît de ușor să joc acest rol — mărturisește tînăra actriță, deși am lucrat cu puțintică rușine. De ce rușine? Cîndva, am fost exmatriculată din clasa X-a. Nu pentru multă vreme, dar oricum... A fost o vreme cînd n-am

mai mers deloc la școală, și toată ziua mi-o petreceam citind și la cinema. Probabil că acest episod al vieții mele m-a ajutat în rolul meu de învățătoare.

La drept vorbind, după cum susține un redactor al revistei «Film Sovietic», există un rol cu mult mai greu pentru Irina Pecernikova, acela de a saluta la sfîrșitul unei premiere, fie la teatru, fie la cinema. Gravitatea momentului nu se potrivește deloc cu caracterul ei. Dacă ar fi după ea, atunci — în ciuda ceremonialului — și-ar infunda mîinile în buzunarele blue-jeans-ului (căci rochia de seară nu-i stă bine) și s-ar apuca să meargă în lung și-n lat, vorbind publicului cu căldură...

*O fată care a «așteptat pînă luni»
o carieră ce se anunță strălucită*



«MOMENTUL» MOȘ GERILĂ

«Omul momentului» — Norman Wisdom, desigur — a ajuns la primul său film color, la a unsprezecea sa co-

medie și, în sfîrșit, la Moș Gerilă. În «Pasărea timpurie» — Moș Gerilă sosește cu întîrziere din cauza unei atrăgătoare roșcovane, numită Patsy Snell. Cel puțin aceasta e părerea prospectului de reclamă...

*«Moș» Wisdom
cu plete dalbe...*



PIERRE BRICE ȘI COPII

Pierre Brice și-a petrecut o parte a vacanței la Saint-Tropez. Nimeni nefiind profet în țara lui — după cum ne anunță «Le Figaro» — actorul a devenit vedetă în Italia și în R.F. a Germaniei.

— Caresînt proiectele Dvs. pentru noul sezon?

— Mă voi reîntoarce în Italia pentru a pregăti o serie de filme destinate televiziunii. Voi face regia lor. Vor fi 13

povestiri interpretate de copii de diferite naționalități. Filmările, bineînțeles, se vor desfășura în 13 țări. Voi mai filma în Italia, sub direcția lui Alfredo Bomba: «Naga buama». Un scenariu original a cărui acțiune se desfășoară în Brazilia. După aceea? Voi semna probabil un nou contract în R.F.G., așteptînd ca, în sfîrșit, să pot lucra în Franța.

- 1964 (Italia) — «**Deșertul roșu**» — de Michelangelo Antonioni. Int.: Monica Vitti, Richard Harris
- 1964 (URSS) — «**Hamlet**» — de Grigori Kozîntsev. Int.: Innokenti Smoktunovskii, Anastasia Vertinskaia
- 1964 (Anglia) — «**Pentru patrie și rege**» — de Joseph Losey. Int.: Tom Courtenay, Dirk Bogarde
- 1964 (Franța) — «**O femeie măritată**» — de Jean-Luc Godard. Int.: Macha Méril, Bernard Noël
- 1965 (Anglia) — «**Șpilul**» — de Richard Lester. Int.: Rita Tushingham
- 1965 (Franța) — «**Pierrot nebunul**» — de Jean-Luc Godard. Int.: Anna Karina, Jean-Paul Belmondo
- 1965 (Italia) — «**Giulietta și spiritele**» — de Federico Fellini. Int.: Giulietta Masina, Sandra Milo
- 1965 (Cehoslovacia) — «**Dragostea unei blonde**» — de Milos Forman. Int.: Hanna Brejchova, Vladimir Pocholt
- 1965 (Mexic) — «**Simon în deșert**» — de Luis Buñuel. Int.: Claudio Brook, Silvia Pinal, Hortensia Santovana
- 1965 (Polonia) — «**Walkover**» — de Jerzy Skolimowski. Int.: Jerzy Skolimowski, Alexandra Zawierusanka
- 1965 (Franța) — «**Repulsie**» — de Roman Polanski. Int.: Catherine Deneuve
- 1965 (R.F.G.) — «**Nicht versöhnt**» — de Jean-Maria Straub
- 1965 (Canada) — «**Revoluționara**» — de Jean-Pierre Lefebvre. Int.: Louise Rosset, Louis St.-Pierre
- 1966 (Anglia) — «**Blow Up**» — de Michelangelo Antonioni. Int.: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles
- 1966 (Franța) — «**Frumoasa zilei**» — de Luis Buñuel. Int.: Catherine Deneuve
- 1966 (Cehoslovacia) — «**Trenuri strict păzite**» — de Jiri Menzel. Int.: Václav Neckar, Jitka Bendová
- 1966 (Polonia) — «**Bariera**» — de și cu Jerzy Skolimowski
- 1966 (Franța) — «**La intimplare, Balthazar**» — de Robert Bresson. Int.: Anne Wiazemsky, François Lafarge
- 1966 (Italia) — «**Cu pumnii în buzunare**» — de Marco Bellocchio. Int.: Lou Costello, Paola Pitagora
- 1966 (Iugoslavia) — «**Omul nu e pasăre**» — de Dušan Makavejev. Int.: Milena Dravić, Janez Vrhovec
- 1966 (Cehoslovacia) — «**Despre altceva**» — de Vera Chytilová. Int.: Eva Bosaková, Vera Uzelaková
- 1966 (Ungaria) — «**Sărmanii flăcăi**» — de Miklós Jancsó
- 1967 (SUA) — «**Balul vampirilor**» — de Roman Polanski. Int.: Jack MacGowran, Roman Polanski, Sharon Tate
- 1967 (SUA) — «**Bonnie și Clyde**» — de Arthur Penn. Int.: Faye Dunaway și Warren Beatty
- 1967 (Franța) — «**Un bărbat și o femeie**» — de Claude Lelouch. Int.: Anouk Aimée, Jean-Louis Trintignant
- 1967 (R.F.G.) — «**Cronica Annei-Magdalena Bach**» — de Jean Marie Straub
- 1967 (Ungaria) — «**Zece mii de sori**» — de Ferenc Kassa. Int.: Tibor Molnar, Gyorgy Buros, Andras Kozak
- 1967 (Brazilia) — «**Pământ în tranșă**» — de Glauber Rocha
- 1967 (Suedia) — «**Persona**» — de Ingmar Bergman. Int.: Liv Ullmann, Bibi Andersson
- 1967 (Italia) — «**Bătălia pentru Alger**» — de Gillo Pontecorvo
- 1967 (Anglia) — «**Morgan, un caz de tratat**» — de Karel Reisz. Int.: David Warner, Vanessa Redgrave
- 1967 (Franța) — «**Războiul s-a sfârșit**» — de Alain Resnais. Int.: Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold
- 1967 (Cehoslovacia) — «**O căruță pentru Viena**» — de Karel Kachyna
- 1968 (SUA) — «**Odișeea spațială 2001**» — de Stanley Kubrick
- 1968 (Cehoslovacia) — «**Despre oaspeți și oșteți**» — de Jan Nemec
- 1968 (Italia) — «**Romeo și Julietta**» — de Franco Zeffirelli. Int.: Leonard Witing, Olivia Hussey
- 1968 (Italia) — «**Teorema**» — de Pier-Paolo Pasolini. Int.: Silvana Mangano, Terence Stamp, Massimo Girotti
- 1968 (SUA) — «**Rosemary's baby**» — de Roman Polanski. Int.: Mia Farrow, John Cassavetes
- 1969 (Franța) — «**Goto, insula iubirii**» — de Walerian Borowczyk. Int.: Pierre Brasseur, Ligia Branice
- 1969 (Franța) — «**Calcutta**» — de Louis Malle
- 1969 (Franco-algerian) — «**Z**» — de Costa Gavras. Int.: Jean-Louis Trintignant, Yves Montand
- 1969 (URSS) — «**Andrei Rubliov**» — de Andrei Tarkovski.



Un film mult discutat
(Anouk Aimée în «Un bărbat și o femeie»)



Un Buñuel francez
(Catherine Deneuve în «Frumoasa zilei»)

Interpreții la vârsta eroilor
(Leonard Witting și Olivia Hussey în «Romeo și Julieta»)



TRINTIGNANT

profil '70

*El nu reprezintă,
ca Belmondo —
romantismul absolut*

*El nu reprezintă,
ca Delon —
seducția perversității*

El e anti-eroul

Cel pe care festivalul de la Cannes '69 — unde avea să apară de trei ori cu trei filme: «Z», «Să spunem, într-o seară» și «Noaptea mea cu Maud» — l-a încununat cu laurii premiului de interpretare, oficializând ceea ce succesul filmelor sale consacraseră demult, a venit în lumea cinematografului și a teatrului dintr-o sinceră pasiune.

Pasiunea de a fi...

Sosit la Paris cu aproape 30 de ani în urmă, dintr-o provincie care nu i-a putut oferi mai mult decât pasiunea curselor de automobile (această pasiune făcuse într-adevăr tradiție într-o familie care a dat, prin Maurice Trintignant, unul dintre marii campioni ai Franței), Jean-Louis părea decis să se dedice dreptului. O dată mai mult însă adevăratele pasiuni aveau să învingă și cursurile de teatru ale lui Charles Dullin și Tania Balașova aveau să-și găsească în acest tânăr timid poate, dar surprinzător de perseverent, unul dintre cei mai consecvenți auditori. Perseverența ascundea însă talent și pasiune. Succesul unor strălucitoare debuturi teatrale au fost începutul firesc al unui șir de performante actricești cu care Trintignant avea să străbată scenele pariziene, trecând prin Shakespeare, Schiller, Ionesco și Klauss. Și poate că Trintignant ar fi rămas fidel teatrului, dacă în vara anului 1955 nu ar fi survenit propunerea lui Christian Jaque de a face film. Deși cariera cinematografică a lui Trintignant se datorește mai degrabă lui Roger Vadim, cel care avea să descopere cu «Și Dumnezeu a creat femeia», nu numai o vedetă ce va dovedi mai târziu că avea și talent (adică Brigitte Bardot) dar și un talent ce va dovedi aptitudini de vedetă: Jean-Louis Trintignant.

Astăzi el are mai puțin de 40 de ani și mai mult de 40 de filme. Parte de a fi unică, performanța își are totuși semnificațiile ei. Pe de o parte, demonstrația unei personalități impresionante, care a știut să înscrie în rolurile cele mai diverse, fără a sacrifica niciodată veridicitatea convențiilor de compoziție. Pe de alta, certitudinea că în ciuda faptului de a nu fi fost niciodată una din vedetele declarate ale

filmului francez, Trintignant a știut să împace gusturile publicului, flerul producătorilor și exigența criticii, impunându-se ca unul dintre tipurile indispensabile ale cinematografului francez. Și adevărul este că între pasiunea violentă a unui romantism absolut (Belmondo) și seducția perversității care dă poate cea mai corectă definiție cinematografică formulei baudelaire-iene «Les fleurs du mal» (Alain Delon), între inocența aproape incredibilă cu care adolescența descoperă tandrețea și oroarea (Jacques Perrin) și maturitatea înțelegerii pe care o dă trăirea unei existențe reale (Yves Montand), Jean-Louis Trintignant a creat un tip nou: cel al anti-eroului.

...actor

Într-un fel, el reprezintă pentru filmul francez ceea ce Anthony Perkins înseamnă pentru filmul american. Îi apropie aceeași expresivitate plastică a chipurilor care trădează, dincolo de calmul aparent, seismele unor violente trăiri interioare. Îi leagă același mister conținut pe care omul îl împrumută actorului, aceeași vulnerabilitate omenască căreia i se adaugă mereu altceva. Și acest altceva schimbă de fiecare dată tonul pentru a da o nouă variantă unei galerii de personaje pe care o bănuisem în complexitatea ei, demult epuizată. Trintignant a știut să dea personajelor sale mai mult decât fizionomia unui caracter. Le-a dat poate tristețea apăsătoare a unui trecut pe care nu-l vom ști niciodată, dar care există undeva, mereu prezent și definitiv. Le-a dat aparența banalității și a omenescului în care ne recunoaștem fiecare. Căci Trintignant — actorul nu este cel care forțează situațiile, el este pur și simplu forțat de acestea.

Film după film, părint să dea evenimentului din ce în ce mai puțin importanță, dar mereu fidel unei extraordinare conștiințe profesionale, Trintignant a urmat calea dificilă, dar sigură, a succesului prin muncă, făcând dovada că este mai mult decât o vedetă trecătoare. Est un actor.

Eduard CONSTANTINESCU

cinerama

ÎN SFÎRȘIT, DELON ȘI BELMONDO

— De multă vreme doream să filmez cu Belmondo — a declarat Alain Delon, ca un motto la filmările «Borsalinei», în cadrul căruia cei doi joacă în sfârșit împreună. Producătorul filmului este chiar Alain Delon. Omul știe în ce investește banii. Jean-Paul nu i-a rezistat. Regizorul filmului este Jacques Deray cu care Delon a realizat un film prestigios, «Piscina». Deray rezumă scenariul astfel:

hoții la lumina soarelui, a faimoaselor «cartiere» din Marsilia, realități care din fericire n-au supraviețuit celui de-al doilea război mondial. A trebuit să schimb numele celor doi gangsteri. Mi s-a cerut aceasta din motive sentimentale pe care le-am respectat. Aveam acum povestea lui Capella (Jean-Paul Belmondo) și a lui Roch Siffredi (Alain Delon). Titlul acesta — «Borsalino», pentru mine foarte evocator, a fost găsit de Delon. În esență vom avea un «thriller» în pură tradiție franceză.

Alain Delon adaugă:

— Deray a omis să sublinieze munca prodigioasă pentru reconstituirea vechii Marsilii din anii 1930, în plin centrul orașului.

Următorul proiect al lui Alain Delon este deocamdată — așa cum a anunțat — «Cercul roșu» în regia lui Melville, cel cu care a realizat «Samurailul».

«MUȘTELE» LUI WAJDA

Ultimul Wajda continuă filonul comic și grotesc al celebrului său scheci din «Dragoste la 20 de ani»: «Vinătoarea de muște» este o comedie inspirată de o schiță a lui Janus Glowacki, unul din prozatorii marcanți ai Varșoviei, lansat cu volumul de nuvele «Centrifuga nonsensului». Tonul satiric și mușcător al prozatorului e perfect păstrat de Wajda care i se alătură, complice, în demascarea stilului de viață lipsit de idealism și profunzime în care se complac anumite grupuri de tineri. «Vinătoarea de muște» se duce prin baruri, prin cluburi ale tineretului, printre ființe mediocre sau extravagante. Wajda — în mare formă — a lucrat cu Zigmund Malanowicz — studentul memorabil din «Cuțitul în apă» și Malgorzata

Braunek, a cărei frumusețe și stil de joc i-au adus renumele de «Catherine Deneuve a Poloniei». O întreagă galerie de personaje cunoscute în mediile artistice ale Varșoviei îi înconjoară, jucând rolurile lor autentice. Pasiunea lui Wajda pentru a conduce actori neprofesioniști, nu se desminte.

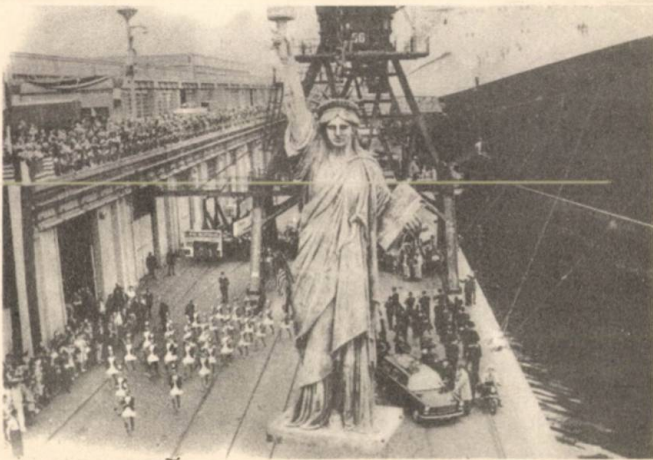
RICHMAN ÎL SPERIE PE HITCHCOCK?

«Șase fete-n negru» este o comedie cehoslovacă, povestea unei crime care nu a avut loc și a altor crime care au fost într-adevăr crime, cu toate că deocamdată autorii lor nu sînt urmăriți. Film în alb-negru, în format clasic, ecranizare după o nuvelă a lui Josef Suvorecky, intitulată «O crimă în biblioteca manuscriselor». Regizorul Ladislav Richman — autor al unor comedii muzicale de succes — asigură presa că va găsi în acest film «de toate...» Va fi un film polițist care va face părul măciucă spectatorului va fi o comedie nebuună în care intriga polițistă nu va juca un rol prea mare, va fi o comedie nelipsită de sexy, va fi o parodie a erotismului și se va încerca realizarea unor clipe de oroare care să-l deruteze chiar și pe Hitchcock. O oroare ironică, un joc de-a oroarea...

STATUA LIBERTĂȚII LA BARENTIN

Într-un număr al revistei noastre apărut în 1969, am publicat «Statua Libertății» — una din piesele de decor la «Creierul» — dormind, după filmări, în curtea interioară a unui studio. Putem anunța la sfârșitul anului că această statuie a Libertății s-a trezit, «victimă» a unui straniu destin. Într-adevăr, domnul André Marie, primarul orașelului normand Barentin, a aflat într-o zi că Gérard Oury, regizorul și producătorul filmului, va trimite la topit celebrul decor. Fabricată în Italia, statuia se găsea în Franța temporar, vama ei urcîndu-se la 15.000 fr. Mulțumită forței de convingere a primarului, societatea Gaumont îi cedă statuia pentru orașelul Barentin. Toate dificultățile financiare fură aplanate, vameșii nu cerură nici un franc. Statuia fu urcată într-un camion și convoiul acesta extraordinar trecu prin satul Damartin-en-Serve, unde Philippe de Broca turna «Capriciile Mariei». De Broca filmă cu voluptate trecerea «Libertății» prin sat. La Barentin, înconjurat de edili și în fața a 3.000 de cetățeni, primarul cinstea sosirea statuii cu surle și fanfare, în piața principală a orașului.

O piesă de decor?



Capella...

— E povestea unei aventuri în 1930, romanța unei prietenii. E descrierea unei epoci și a unui mediu — epoca «anilor nebuni», a primelor

cinerama

De altfel, Barentin posedă 200 de statui. Dar aceasta e cea mai mare și cea mai importantă: 13.50 m înălțime, o greutate de 3 tone.



**FIGURANTA
LIZ**

Se pare că e adevărat: Liz Taylor suferă când nu joacă lângă Richard Burton. Pentru a-l însoți pe platou, actrița de opt ori miliardară a acceptat un rol de figurantă — dar îmbrăcată cu fastul respectiv — într-un film istoric, în care soțul deține rolul lui Henric al VIII-lea. Un rol de 25 de secunde, ceea ce i-a permis ca în aceeași zi să poată juca și o partidă de golf. La care, bineînțeles, fotografiile n-au lipsit. Întoarsă la studio, o aștepta într-un plic suma convenită pentru ziua de figurație: 250 de franci.

Pentru o asemenea fidelitate față de soț nu ni se pare prea mult...

NON SCIENCE-FICTION

«Le Monde» a încredințat cronică filmului «Destinație-Zebra, stațiune polară», film — după toate datele sale —

de science-fiction, unuia dintre specialiștii săi în problemele științifice, Yvonne Rebeiro. Iată cum sună citeva din observațiile unui om de știință văzând un film tot de «știință»:

«Science-fiction-ul, spionajul și peisajul marelui Nord se amestecă în acest film fără femei al lui John Sturges. Dar cartonul și neverosimilul păgubesc tot ce-ar fi fost în avantajul spectacolului: navigația sub gheață și imaginile banchizei arctice... Se pare că autorii au confundat trecerea prin strîmtoarea Behring cu drumul dintre Spitzberg și Groenlanda. Așa cum o constatarea în 1958, pentru prima oară, oamenii echipajului de pe submarinul nuclear «Nautilus», cei care au traversat pe sub gheață Oceanul Arctic, via Polul Nord — prin strîmtoarea Behring trecerea este dificilă, căci adîncimea este foarte mică: 35—50 m. în unele locuri. Locol se măsoară deci în centimetri și navigația sub o gheață care poate atinge 26 m este aici foarte delicată pentru un submarin care are 15 m înălțime. În schimb, între Spitzberg și Groenlanda, adică pe acolo unde se pare că a trecut submarinul din film, adîncimea oceanului este mult mai mare (2000—3000 m)...

Să trecem peste vîntul de gheață care silește oamenii să meargă înclinați la 45° dar care nu ridică nori de gheață și de zăpadă pulverizată...»

Să trecem...

UN DECOR NUMIT CAMILLO SPAW

S-a specializat în... femei frumoase. Pentru că ea este pata de culoare a filmelor de aventuri tip cel în care evoluează «famosul» Matt Helm. Roluri de decor tras la șapirograf. Numele lui: Camillo Spaw.

OMAR SHARIF ȘI CAII

La celebrele licitații de mîji organizate anual în orașul francez Deauville, una din vedetele «bătăliei» a fost Omar Sharif. Actorul — proprietar al cîtorva cai de curse în Franța — proiectează să creeze un veritabil și serios grajd ai cărui pensionari vor fi antrenați de un cunoscut antrenor englez, John Cunningham-fiul. Omar Sharif a cumpărat mîji de vreo 700.000 de franci, printre care un fiu al celebrului reproducător Le Fabuleux și al iepei Rouville. Numai mîzul acesta a costat 300.000 fr. La prețul acesta, Omar Sharif are plăcerea de a fi concurat în licitație cu marii cumpărători Engelhard — regele canadian al platinei — cu doctorul Franklin și cu bookmakerul englez William Hill.

LUMET ÎNCALCĂ «LEGEA»

Încalcînd acea lege a teatrului mondial, conform căreia «Cehov e al rușilor, după cum Shakespeare e al englezilor» — regizorul american Sidney Lumet (cunoscut nouă din «Colina») a cutedat să ecranizeze în Suedia una din piesele de aur ale lui Anton Pavlovici, și anume «Pescărușul». Lumet a lucrat cu o distribuție de zile mari încredințînd rolul Ninei Zarecinaia — vis al oricărei comediene — Vanessei Redgrave. Celebra Arkadina a revenit Simonei Signoret. James Mason l-a interpretat pe Trigorin.

Pînă la obiecțiile inerente în fața unei ecranizări după Cehov — căci care critic nu are obiecții la asemenea ecranizări, care critic e mulțumit «de ce-a făcut X din Cehov»? — pînă atunci nu vedem obiecții la această distribuție de zile mari. Urmează să mai vedem...

REVOLTA SOPHIE LOREN



Un trup care nu-i aparține?

Sophia Loren e profund nemulțumită de acei domni numiți îndeobște retușeri-fotografici. Dumnealor și-au permis o mare nechibzuință: sub chipul ei binecunoscut, ei au «montat» un trup care nu-i aparține și mai ales un trup dezbrăcat! Sophia Loren susține că aceasta este un atentat la legea numită *habeas corpus*, adică nimeni nu are dreptul de a dezbrăca o doamnă fără consimțămîntul ei, fie și într-o revistă magazin specializată. Procesul pare a fi însă delicat căci, cum susține un francez malițios, care avocat va putea să găsească într-un cod textual după care în fotografiile publicate în presă, capul și picioarele trebuie să aparțină aceleiași persoane?

După cum se vorbește, acești retușeri sînt cel mai mare pericol pentru viața unei artiste. Putea lor e fără limită. Ei sînt de o sută de ori mai puternici decît orice fotograf. Cu o mică pensulă sau cu o pereche de foarfeci ei pot înfăptui minuni care scapă obiectivului de filmat: un cal într-un bar, de pildă, un cantonier în smoking, Gilbert Bécaud punînd piciorul, ca Neil Armstrong, pe lună. Nimic nu le poate rezista... Nici măcar Sophia Loren? Aceasta e întrebarea!

**ELEGANȚĂ
DURABILITATE
ORIGINALITATE**

Cîteva
din calitățile care recomandă
produsele realizate de

I.I.S. «Unitatea»

fabrica de tricotaje Sighetul Marmației
str Dragoș Vodă nr. 59—63

I.I.S. «Unitatea»

produce o gamă
variată de sortimente
din care selectăm:

- Vestă din fire P.N.A.
pentru bărbați;
- Rochii și pardesie de
damă;
- Pulovere bărbătești
din fire P.N.A.;
- Pulovere din fire
P.N.A. pentru dame;
- Căciulițe și fulare din
fire P.N.A. pentru copii





CONFECTII

ELEGANTE MODERNE DE SEZON

VĂ OFERĂ MAGAZINELE DE
PREZENTARE ȘI DESFACERE
ALE MINISTERULUI
INDUSTRIEI UȘOARE DIN:

- BUCUREȘTI** — «Confecția», cal. Victoriei colț str. Doamnei nr. 1; «Trei ursuleți», str. Doamnei nr. 9; «Arta Modei», str. Berzei nr. 100
- | | |
|----------------|-------------------------------|
| ARAD | — Bd. Republicii nr. 54 |
| BRĂILA | — Str. Republicii nr. 41 |
| CLUJ | — Str. 30 Decembrie nr. 2 |
| CRAIOVA | — Bd. 1 Mai nr. 100 |
| FOCȘANI | — Bd. Republicii nr. 73 |
| IAȘI | — Str. Ștefan cel Mare nr. 13 |
| ORADEA | — Parcul Traian nr. 1 |
| SIBIU | — Piața Republicii nr. 5 |
| VASLUI | — Str. Primăverii nr. 11—13 |

Adresați-vă cu încredere, făcând propuneri și dînd sugestii, pentru care vă mulțumim anticipat.

ORADEA

CLUJ

HUNEDOARA

TIMISOARA

Ultimele creații de încălțăminte
MODERNĂ, DURABILĂ
găsiți la magazinele
de prezentare și desfacere
ale Ministerului Industriei Ușoare
din:

BUCUREȘTI

București

— «DÎMBOVIȚA»

Cal. Victoriei nr. 20

— «ANTILOPA»

șos. Ștefan cel Mare,
bloc Dinamo nr. 5

Cluj

— «CLUJANA»

str. Republicii nr. 5

Hunedoara

— «BANATUL»

Bd. Dacia nr. 1, bloc G 3

Oradea

— «OLIMPIA»

Cal. Republicii nr. 5

Orăștie

— «VIDRA»

str. Krupskaia nr. 1

Timișoara

— «BANATIN»

Bd. Tineretului nr. 28

Adresați-vă cu încredere, făcând pro-
puneri și dînd sugestii, pentru care vă
mulțumim anticipat.



COMBINATUL DE CELULOZĂ ȘI HÎRTIE



produce:

- Celuloză sulfat
- Hîrtie pentru saci
- Hîrtie microcreponată (Clupack)
- Hîrtii superioare de ambalaj — hîrtie rezistentă și hîrtii subțiri satinat pe o parte și fără vîrgături
- Saci de hîrtie cu 2—6 foi imprimați în 2—4 culori în următoarele sortimente:
 - saci cu valcă, lipiți
 - saci cu valcă, cusuți
 - saci deschiși, lipiți
 - saci deschiși, cusuți
- Pungi de hîrtie în diverse tipuri: S, BS, BD, BDM
- din hîrtie sulfat nealbită, albită, hîrtie cu polietilenă
- căptușite și necăptușite
 - în diverse dimensiuni de la 6 g la 10 kg.
 - imprimate la cerere parțial sau total cu diverse modele în una pînă la patru culori.
- Hîrtii innobilate
- hîrtie creponată
- hîrtie parafinată și hîrtie acoperită cu parafină și polimeri sintetici sau microceruri
- hîrtie acoperită cu polietilenă
- benzi din hîrtie gumată și creponat-gumată
- hîrtie termosudabilă — hîrtie acoperită cu poliacetat de vinil
- hîrtie bituminată
- hîrtie metalizată
- Țesături acoperite cu polietilenă și țesături cașerate cu polietilenă pe hîrtie.
- Sfoară de hîrtie.

Comenzile pentru export prin
CHIMIMPORT BUCUREȘTI — SERVICIUL EXPORT HÎRTIE AMBALAJE 9
str. 13 Decembrie nr. 5 — Sector 1



Lunga experiență a uzinei noastre în construcția de strunguri a permis să punem la dispoziția beneficiarilor noștri o gamă largă de strunguri paralele și strunguri revolvere

Din programul nostru de fabricație:

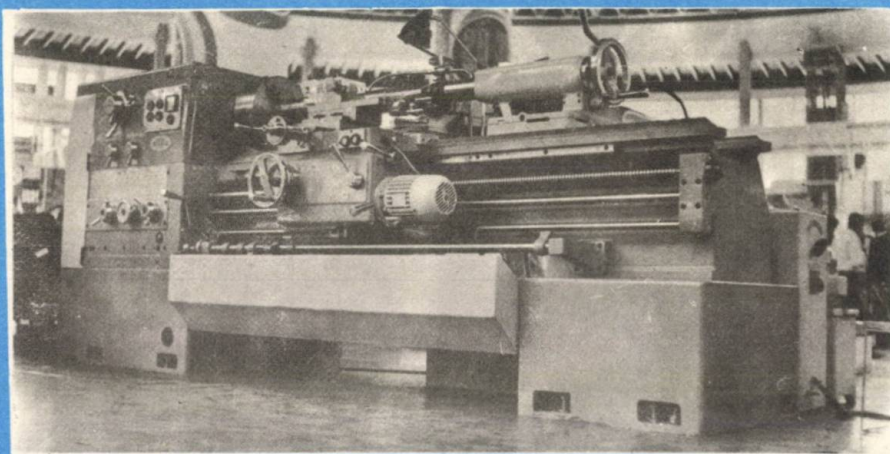
STRUNGURI REVOLVER

SRO — 25 $\varnothing$ max. din bară = 25 mm.
 SRO — 40 = 40 mm.
 SRV — 40 = 40 mm.
 SRV — 40 TA = 40 mm.
 turelă automatizată

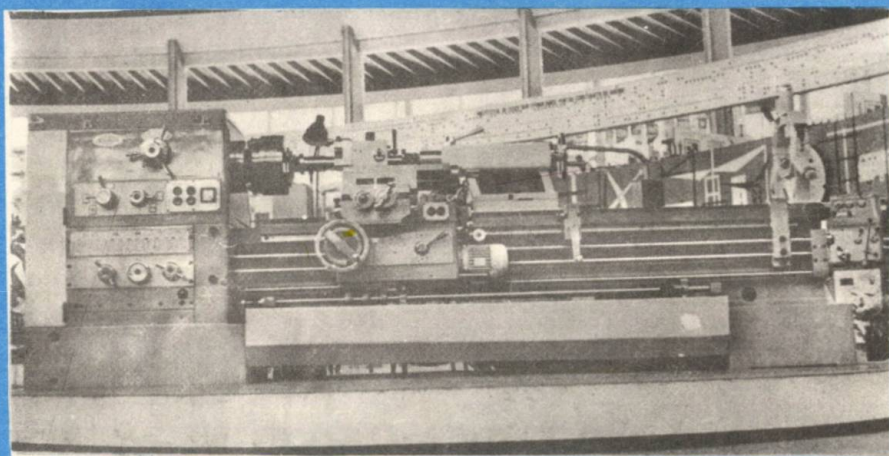
STRUNGURI PARALELE

SN — 250 $\varnothing$ max. = 250 mm.
 SN — 320 = 320 mm.
 SN — 400 = 400 mm.
 SNA — 500 = 500 mm.
 SN — 630 = 630 mm.
 SNA — 710 = 710 mm.
 SN — 800 = 800 mm.

SNA 500



SNA 710

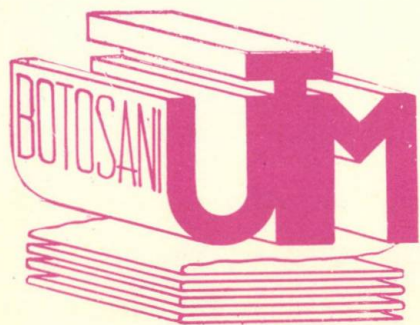


* 30 000 buc. strunguri livrate în 20 de ani!

* 40 de țări care cumpără produsele noastre

Arad: str. Artileriei nr. 1

Telefon 2440; Telex 21



UZINELE TEXTILE MOLDOVA

VĂ OFERĂ:

Țesături pentru lenjerie de pat, lenjerie de corp, pentru îmbrăcăminte adulți și copii.

Mărfurile produse au un finisaj superior, cu efect de culoare, de legătură, sînt vopsite în bucată și în fir, mercerizate și sanforizate.





„Electrobobinaj“

Economie de timp si bani plus o coafură splendidă grație cleștelui electric de coafat
BUCLES

un mic produs pe care vi-l oferă Coopera-
tiva Electrobobinaj

De vânzare la magazinele de specialitate.

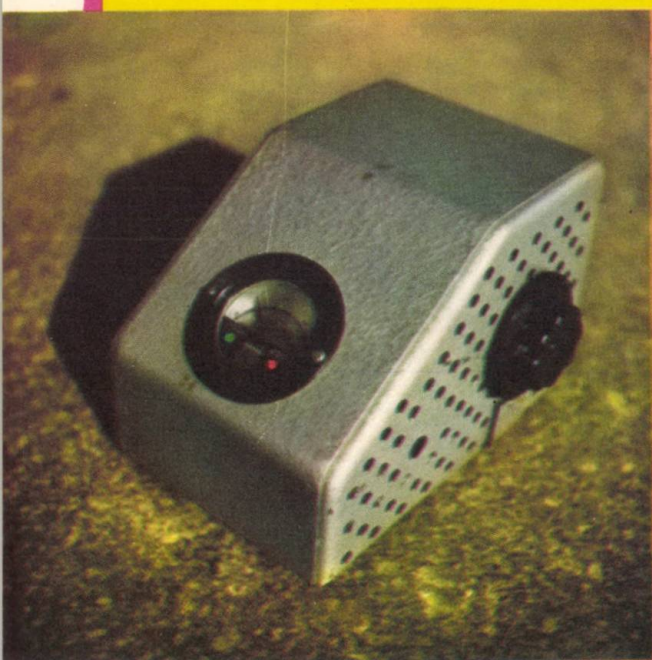
Un produs indispensabil în fiecare caz!
**AUTOTRANSFORMATORUL REGLA-
BIL CU CURSOR — 180 V.A.**

Conectează tensiunea mondială a rețelei
electrice în limitele — 30% + 18%

Prețul 465 lei.

De vânzare la toate magazinele de spe-
cialitate.

Produs al coop. Electrobobinaj.





*Un izvor de bucurie pentru cei mici,
Un prilej de meditație pentru cei mari :*

...Produsele

I.I.S. «ARĂDEANCA»

str. M. Eminescu nr. 66

ARAD

ECONOMIE DE TIMP

MARE VARIETATE
DE SORTIMENTE

Obțineți
făcînd cumpărăturile
dumneavoastră la
**MARILE
MAGAZINE
ALE
CAPITALEI**

DESERVIRE SUPERIOARĂ

CALITATE
GARANTATĂ



Magazinul Eva



Magazinul universal Victoria



MOBILA

- * cam.com. Tehno Lemn
- * camera tineret Leda
- * camera de zi Venus
- * dulap tip Satu Mare
- * masă Fantezie
- * masă televizor Harghita
- * bucătăria Arta Lemnului
- * bucătăria Lidiana

DURABILITATE * ELEGANȚĂ

* CONFORT * UTILITATE

Calități
care recomandă
gama produselor
executate de
I.I. «Băimăreana»
Baia Mare
str. M. Eminescu nr. 63
Telefon 3072 C.P. 61

BUNURI DE CONSUM

- * cazane de baie
- * cazane de rufe
- * sobă pt. cazan baie
- * ligheane
- * balamale
- * suporturi metalice pt. flori
- * măsuță servanță
- * cărucioare pt. butelii
- * etajere

MOBILIER COMERCIAL CONFECTIONAT DIN ELEMENTE METALICE FINISATE PRIN ACOPERIRI DECORATIVE

- * rafturi
- * tonete
- * gondole
- * vitrine

Pentru
toate tipurile
de magazine

- * Chioșc legume-fructe
- * chioșc răcoritoare
- * chioșc loto-pronosport
- * chioșc tutungerii

PIESE DE SCHIMB AUTO

- * discuri ambreiaj
- * supape
- * capete de bară
- * buloane roți



ÎNCĂ UN SECRET

...a fost dezvăluit de specialiștii care se preocupă în lumea întreagă de realizarea confortului intim și relaxant în interiorul locuințelor, absolut indispensabil omului modern pentru înlăturarea oboselii provocată de solicitările intense ale vieții contemporane.

Cercetările metodice din ultimii ani au arătat că atmosfera reconfortantă a interioarelor nu poate fi realizată decât printr-o perfectă armonizare a caracteristicilor mobilierului modern cu calitățile estetice și funcționale ale tapițeriilor.

Pentru rezolvarea acestei probleme în țara noastră, Ministerul Economiei Forestiere a construit la Mizil o fabrică de tapițerii, fundamental diferențiate de tot ce s-a realizat până acum la noi în acest domeniu.

Este vorba de fabrica de saltele detașabile **RELAXA**, dotată cu cel mai modern utilaj și care produce cca. 150 000 bucăți saltele anuale.

Elementele noi ale acestui gen de tapițerii, care vor aduce schimbări importante în tehnica realizării confortului în hoteluri și locuințe sînt «miezurile elastice din arcuri bitronconice încorporate», realizate din sîrmă de oțel și legate între ele cu spirale de oțel-arc, eliminîndu-se astfel procedeul clasic și dezavantajos al legării arcurilor cu sfoară.

Aceste miezuri sînt apoi îmbrăcate cu un «covor împîslit din fibre vegetale», o altă noutate industrială, realizat din fibre provenite din prelucrarea frunzelor de palmier, cocos sau sisal. În decursul elaborării acestui «covor», fibrele sînt desprăfuite, ceea ce constituie încă un avantaj pentru igiena apartamentelor.

În altă secție a fabricii se adaugă peste covorul împîslit un strat gros de vată industrială, stabilizată cu precizie și dimensionată exact pe format.

Saltelele detașabile **RELAXA** sînt îmbrăcate apoi în țesături de o excepțională frumusețe, din bumbac, lînă sau mătase, în culori fermecătoare și cu desene moderne sau motive de inspirație florală.

Pentru a asigura manevrabilitatea ușoară a saltelelor, proiectanții au introdus patru minere laterale, din mase plastice, iar lîngă fiecare din acestea au fost prevăzute cîte



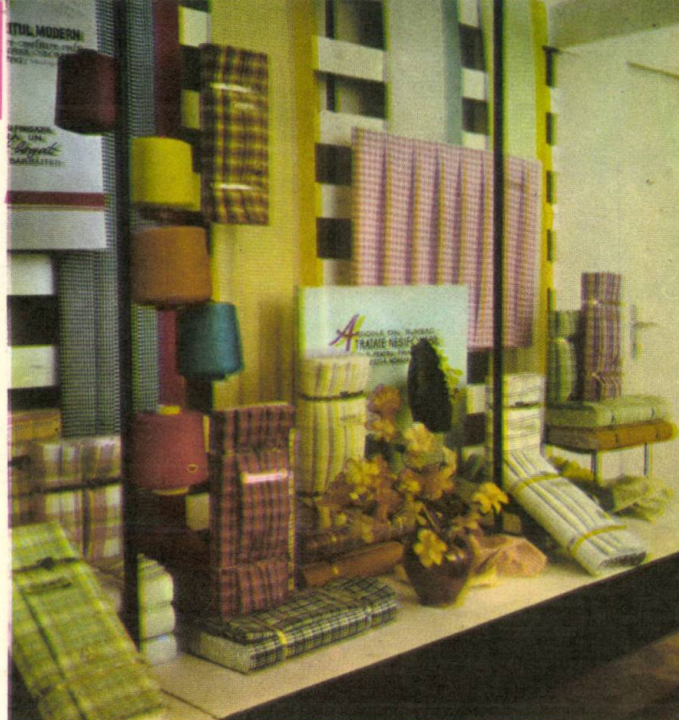
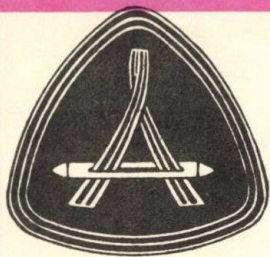
două rozete din materiale plastice și perforate estetic.

Rolul acestor rozete este deosebit de important pentru igiena și întreținerea tapițeriilor **RELAXA**, deoarece la fiecare apăsare asupra saltelei prin intermediul rozetelor perforate se asigură schimbul de aer cu mediul exterior, înlăturîndu-se astfel posibilitatea depunerii prafului și orice miros neplăcut. Saltelele **RELAXA** sînt confecționate cu mijloace mecanice și automat, ceea ce le conferă exactitatea dimensiunilor, pentru paturile de una sau două persoane, pentru divane — pat și divane de colț, fotolii, canapele, mobilier pentru copii — unde se dovedesc ideale prin elasticitatea, rezistența la uzură și întreținerea minimă — putînd fi fabricate la dimensiunile cerute de beneficiar.

Pentru hoteluri, apariția acestui nou gen de tapițerii constituie soluția cea mai practică iar pentru locuințele moderne mijlocul cel mai potrivit pentru realizarea acelei atmosfere relaxante, într-o ambianță de culori încîntătoare, indispensabilă unui cămin modern, elegant și în același timp confortabil.

V.I. POPA





*AURORA?
un nume frumos*

Produsele întreprinderii, filaturii și țesătoriei «AURORA» – și mai frumoase:



*bluze,
rochii
pentru
femei,
țesături
pentru
copii,
cămăși
bărbățești*



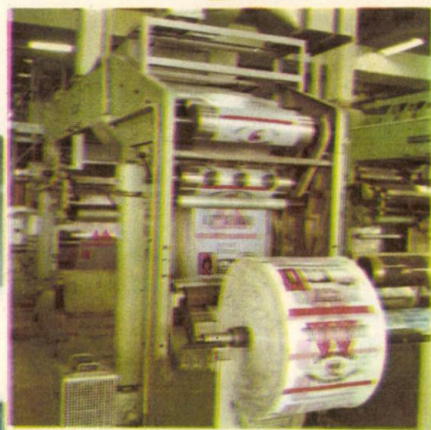
*Varietatea sortimentelor, înaltul nivel calitativ, precum și culorile vii sînt
unanim apreciate de cumpărători.*

I.I.S. «AURORA», calea Rahovei 240, tel, 23.12.40.

**UZINA DE PRELUCRARE
MASE PLASTICE IASI**
șos. Tuțora nr. 95 — telefon 5720

produce:

- Tevi din Pvc U.M.G. de la $\varnothing 32$ la $\varnothing 280$ mm.
- Covor și dale din Pvc cu grosimi de 1,5 și 2 mm. în diverse culori
- Granule Pvc pentru produse electrotehnice
- Folii plastificate din Pvc în diverse culori săgreate sau simple în lățimi de 1 200 mm și grosimi de 0,2... 0,5 mm.
- Plăci presate din Pvc dur și plastifiat în diverse culori dimensiunile: lățime 1 000 mm, lungime 2 000 mm, grosime 1... 20 mm.
- Saci polietilenă imprimați și neimprimați
- Folii suflate din polietilenă în lățimi de 270... 1 000 m și grosimi de 0,04...0,2 mm.
- Corpuri suflate din polietilenă (butoaie, canistre, flacoane)
- Plăci etrusce din polistiren în dimensiunile: lățime 1 000 mm, lungime 1 000 mm, grosime 2... 6 mm.
- Plăci ondulate din Pvc în dimensiunile: lățime 1 600 mm, lungime 2 000 mm, grosime 1,7 mm.
- Înlocuitor de tub Bergman și Pantzer din Pvc
- Tuburi flexibile din Pvc cu $\varnothing$ int. 12... 400 mm.





*Stațiunile de alimentare auto PECO oferă toată gama
de combustibil și lubrefianți corespunzători tuturor tipu-
rilor de motoare auto.*



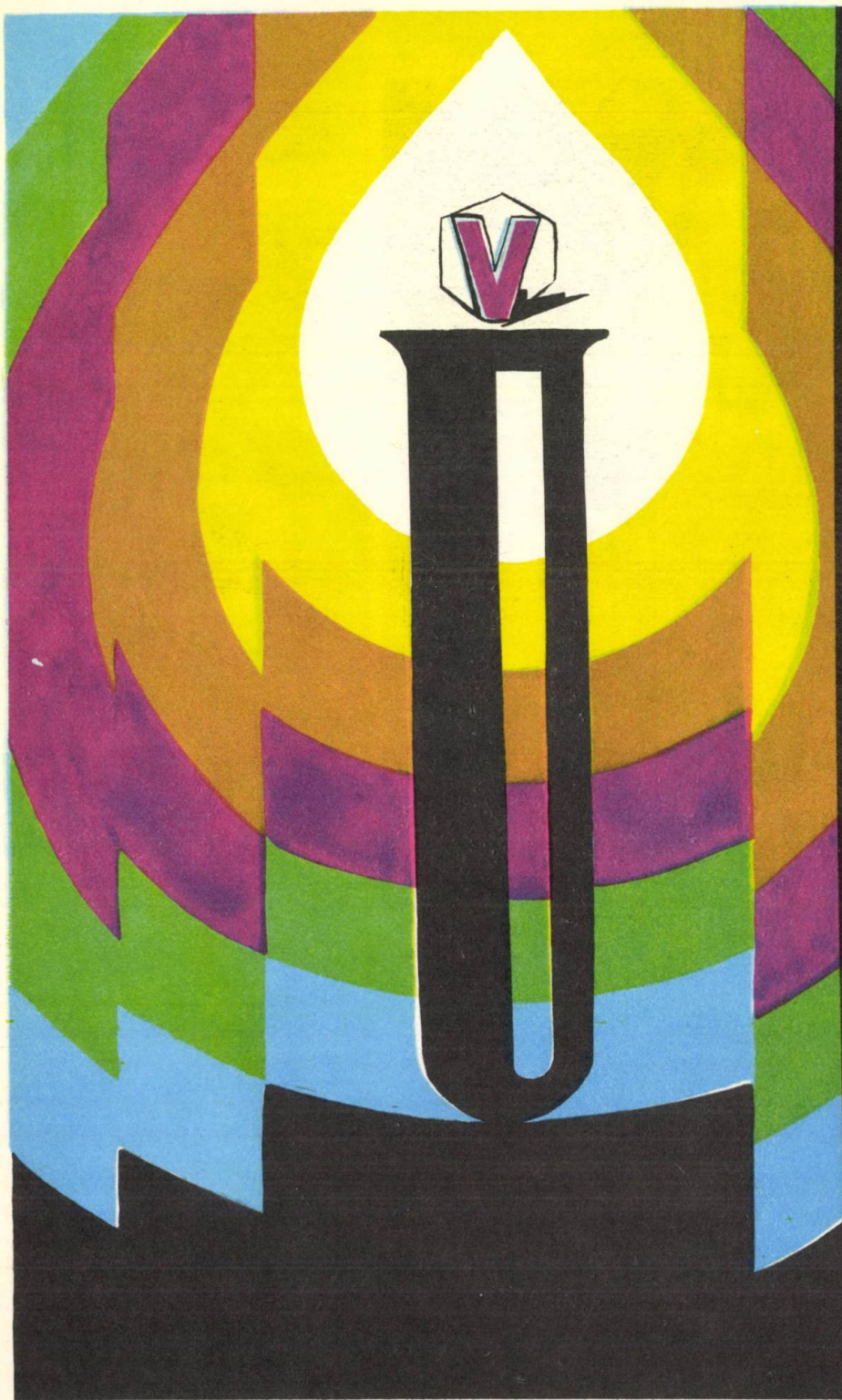


Uzina de Lacuri și Vopsele

TRANSILVANIA

din Oradea, str. Clujului nr. 159, Telefon 1.29.41, Telex: 034259
în secția sa nouă de pigmenți anorganici, începând cu luna
ianuarie 1970 va produce sortimente micronizate de calitate
superioară.

Ea recomandă în mod deosebit celor interesați :
din industria de lacuri și vopsele, construcții, mase plastice,
industria sticlei, următoarele sortimente: oxidul roșu de fier,
Al. micronizat, livrat în condiții avantajoase; oxid verde de
crom, galbenul și verdele de crom fabricate în mai multe nu-
anțe; albastrul de fier (albastru milori) micronizat, oxidul
negru de fier, pigmenții anticorozivi — cromat de zinc și tetra-
oxicromat de zinc — precum și silicromatul bazic de plumb,
care înlocuiește cu succes miniul de plumb.



Combinatul chimic **VICTORIA** livrează

- Amoniac;
- Acid azotic 98%;
- Uree;
- Hidrat și sulfat de hidrazină;
- Acid sulfuric — tehnic; fumans (oleum) de acumulatori;
- Sulfit de sodiu tehnic;
- Formaldehidă tehnică 29 și 37%;
- Hexametilanetetramină tehnică și farmaceutică;
- Adezivi ureoformaldehydici pentru industria lemnului;
- Rășini ureoformaldehydice modificate;
- Urolit IS — pentru împislituri de sticlă;
- Urelit RM și NE — pentru industria hirtiei
- Viopret TR — pentru apreturi textile.
- Schimbători de ioni; cationiți puternic acizi — Vionit CS₃.
- Nitroceluloză:
 - pigmentată pentru lacuri
 - plastifiată pentru lacuri
 - albită pentru celuloid
 - alcoolizată pentru lacuri (E. 510, E 620, E 950.)
- Aspera — izolant termic și fonic;
- Metanol de sinteză;
- Carbonat de amoniu alimentar;
- Bicarbonat de amoniu tehnic.

„COMBINATUL CHIMIC VICTORIA“

ORAȘUL VICTORIA - JUDEȚUL BRAȘOV



Cu 7 sticle goale..

predîndu-le la
centrele de
valorificare



**am
cumpărat
una
plină!**



Strângeți și predați
deșeurile metalice
și metalele vechi
Întreprinderii
pentru
colectarea metalelor

I.C.M.

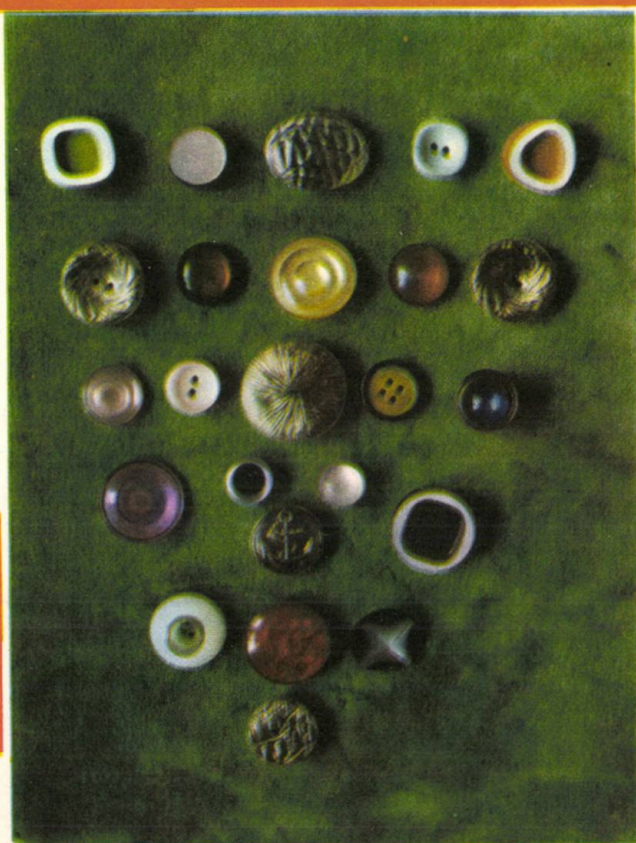
Valorificându-le
prin depozitele I.C.M.
din întreaga țară
realizați importante venituri,
contribuind totodată
la dezvoltarea economiei naționale



MINISTERUL INDUSTRIEI METALURGICE
ÎNTEPRINDEREA PENTRU COLECTAREA METALELOR
BUCUREȘTI — STR. TEODOR AMAN NR. 4 — SECTORUL 7



*Un atribut al eleganței-
produsele fabricii de nasturi
BUCUREȘTI*



**AGENȚIA DE
PUBLICITATE**



**R E C L A M Ă
E F I C I E N Ț Ă
I N**

ROMÂNIA LIBERĂ,
ELÖRE , NEUER WEG ,
SPORTUL , FLACĂRA , CINEMA,
TEATRUL , CONTEMPORANUL ,
COMERȚUL SOCIALIST
și ALTE 59 PUBLICAȚII
ADMINISTRATE DE ISIAP.

**STR. EFORIE NR 6
BUCUREȘTI
TEL. 16 79 45**

a mânca
a gusta
a savura

biscuiții
„DELICIA“
și
„MIRELA“
au savoarea
celor
mai
fine
prăjituri



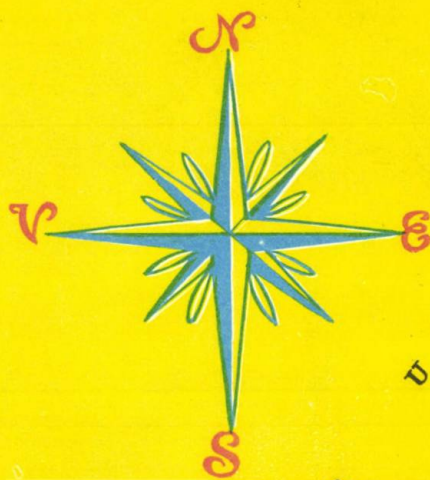


Confecții pentru femei



*Numai îmbrăcate așa
putem însoți echipa
națională în Mexic.
Trebuie să fim la înălțimea băieților.*





LEGENDĂ



RESTAURANT



BUFET-BRASERIE



CAMPING
CU CĂSUȚE



HAN TURISTIC -
HOTEL-CABANĂ



UN POPAS PLĂCUT ÎN UNITĂȚILE COOPERATIEI DE CONSUM



POLICOLOR

BUCUREȘTI
ROMÂNIA

UZINA DE RĂȘINI SINTETICE LACURI
VOPSELE CERNEȚURI POLIGRAFICE



Uzina POLICOLOR produce:

- grunduri solubile în apă cu uscare la cuptor
- vopsele antifonice
- vopsele pentru construcții
- lacuri și vopsele pe bază de rășini sintetice
- lacuri electroizolante
- rășini sintetice pentru lacuri și cerneluri
- rășini poliesterice nesaturate pentru lacuri de mobilă, turnare, armare cu fibre de sticlă, nasturi, etanșări, etc.
- cerneluri poligrafice și accesorii

Datorită proprietăților lor superioare, la nivelul produselor similare importate, produsele Uzinei POLICOLOR se pot folosi în toate domeniile pentru protejarea suprafețelor metalice și a lemnului.



Relon

UZINA DE FIBRE SINTETICE SĂVINEȘTI

produce pe bază de policaprolactamă următoarele sortimente de fire și fibre **RELON:**

- FIRE TEXTILE CONTINUI DE TIPUL MĂTĂSII
- FIRE SUPRAELASTICE ■ FIBRE SCURTE
- FIRE VOLUMINOASE RELONTEX
- FIRE TEHNICE PENTRU UTILIZĂRI SPECIALE
- FIRE DE PESCUIT ■ CORZI PENTRU PERII



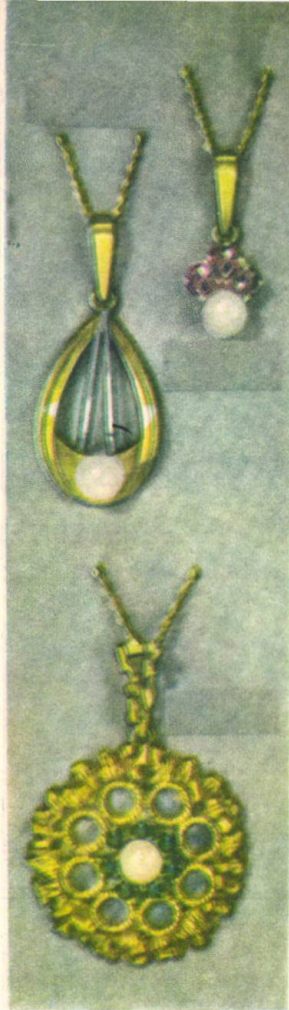
Pentru a avea o bijuterie frumoasă care este un cadou plăcut în orice ocazie, adresați-vă cu încredere Cooperativei

„DINAMO“

Timișoara, str. Zugrav Nedelcu nr. 9

care executa din aur:

inele cu pietre prețioase (diamante, rubine și perle)
verighete,
cercei,
brățări,
broșe,
medalioane și lăncișoare.
Acele bijuterii
se pot obține imediat
în schimbul cantității de aur.



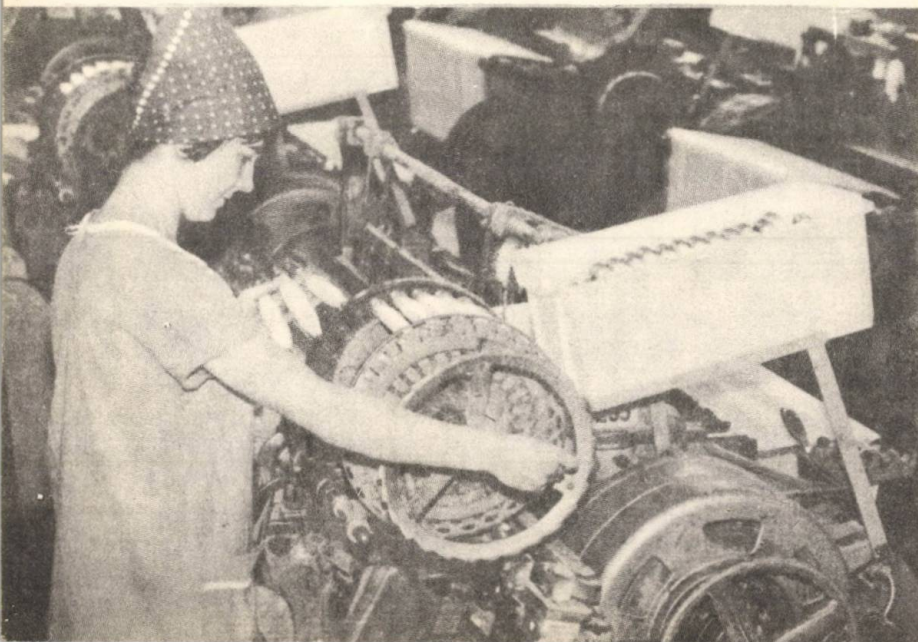
INDUSTRIA TEXTILĂ ARDELEANĂ

SATU MARE

celex:033.438

Str. Unirii 6—8 Telefon 2085-2086 Jud. Satu Mare.

Tesătoare lucrind la mașina de țesut tip A-100 «Unirea» Cluj cu care este dotată întreprinderea



Crescând ca voinicul din poveste, fabrica Industria textilă «Ardeleana» se poate astăzi mândri cu o zestre de 770 de războaie și cu o preparare corespunzătoare deservirii lor. Eforturile colectivului în direcția modernizării și sistematizării întreprinderii se oglindesc și în calitățile deosebite ale țesăturilor de bumbac produse. Din 1964 au intrat în funcțiune și războaie automate de producție românească. Un alt indice indiscutabil al calității produselor realizate de «Industria textilă Ardeleana» sînt miile de mii de m.p. care, depășind modernele rampe de control a calității, trec hotarele țării, ducînd departe pe glob faima întreprinderii.

ÎN PREZENT, aceste țesături se exportă în multe țări, printre care Olanda, Belgia, R.F.G., Franța, Danemarca, Elveția, Libia, etc. Mențiunea «Made in România», cît și marca fabricii constituie o garanție apreciată pretutindeni.

ABANDONAȚI PROCEDEEELE VECHI!

«PRACTIC»

este aspiratorul de praf ideal pentru gospodărie, permițind curățirea impecabilă, cu efort minim, a interiorului locuinței.

Construcția aspiratorului «**PRACTIC**» asigură o putere de aspirație mare și un randament ridicat. Deși are performanțe superioare, consumul de energie electrică pe oră nu depășește 0,15 lei.

Accesoriile cu care este dotat permit curățirea eficientă și rapidă a covorașelor, tapițeriilor, mobilei, saltelelor, draperiilor, hainelor, pardoselelor, pereților, bibliotecilor etc. Construcția și forma accesoriilor permit îndepărtarea totală a prafului din locurile cele mai greu accesibile (colțuri, tivuri, manșete etc).

Pulverizatorul de lichide poate fi utilizat la stropirea florilor, umezirea rufelor și pulverizarea cu alte lichide, cu condiția ca ele să nu fie inflamabile.

ESTE INTERZISĂ PULVERIZAREA DETERGENȚILOR

Pe baza experienței acumulate de uzină, în construcția de aspiratoare de praf, noul model «**PRACTIC**» este comparabil cu aspiratoarele de praf cele mai moderne.

Aspiratorul de praf «**PRACTIC**» prezintă o mare siguranță în funcționare. Folosirea lui permite economie de timp și comoditate.

Se livrează într-o gamă de culori, bogată și atrăgătoare, asortate în mod plăcut.

CARACTERISTICILE TEHNICE

Tensiunea: 120 sau 220 Volți

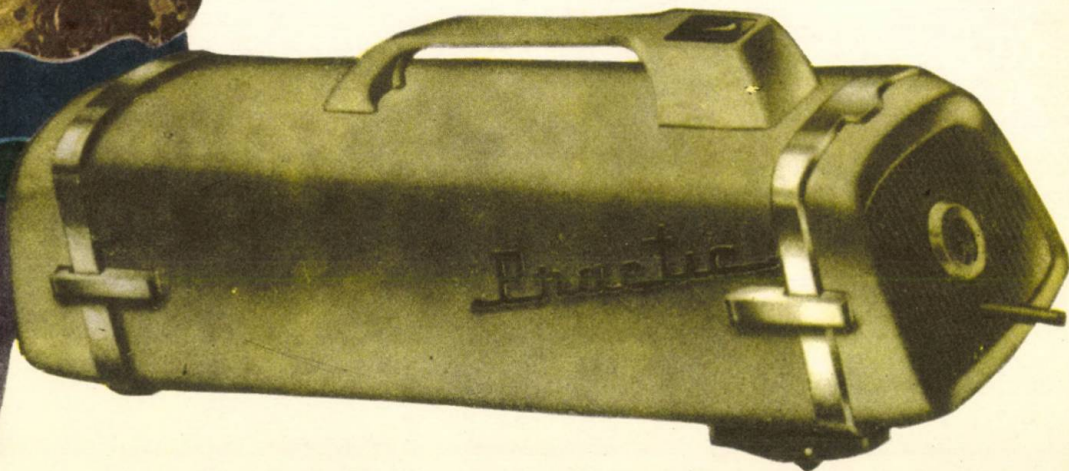
Putere absorbită nominală: $420 \pm 15\%$ Watt

Debit maxim: 1,2 m³/minut

Depresiunea maximă: 1300 mm coloană apă

Greutatea aspiratorului propriu-zis: 6,4 kg

Greutatea aspiratorului cu accesorii: 9,2 kg





DARCLÉE

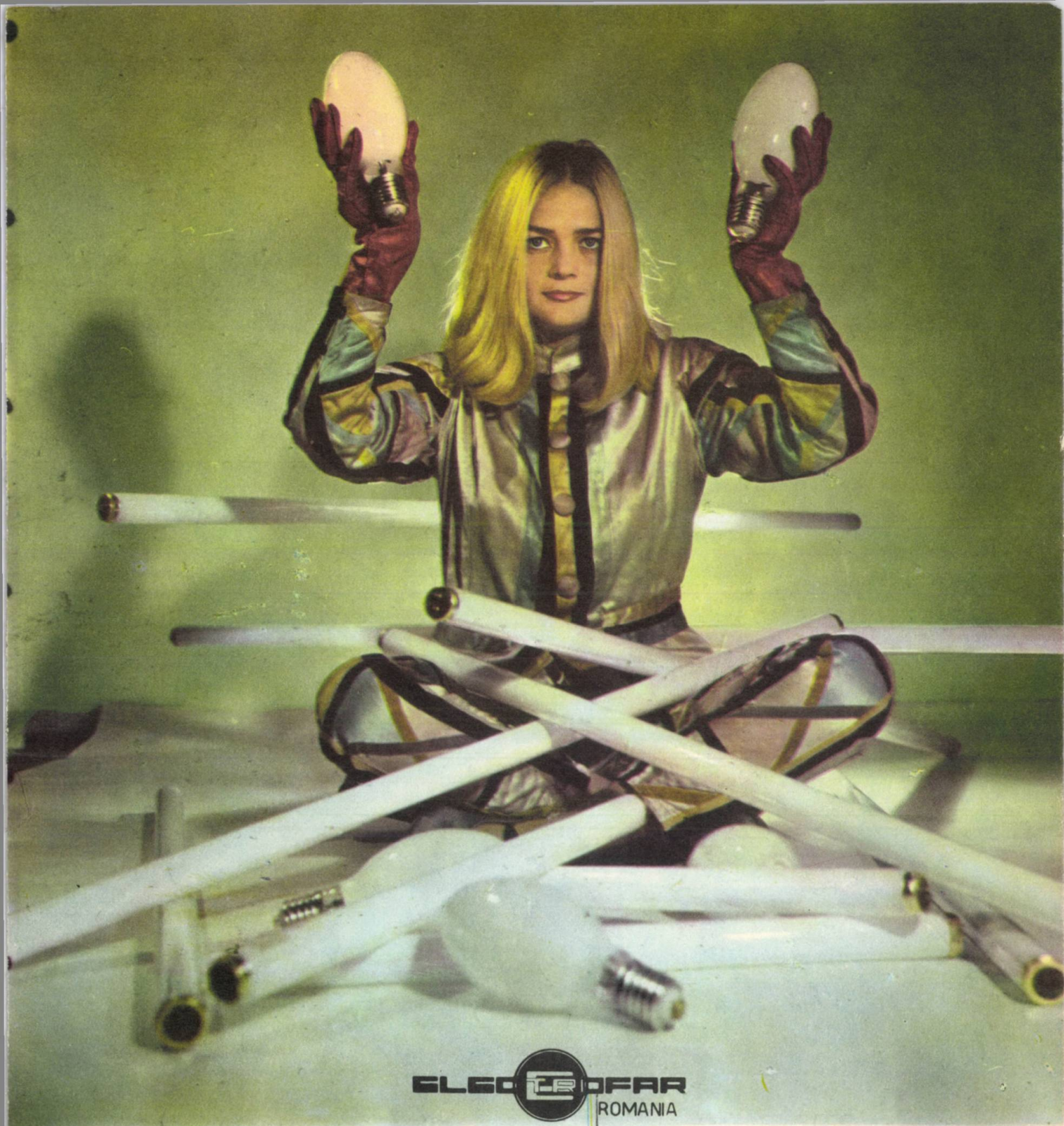
DARCLÉE



DARCLÉE

*Emulsia pentru îngrijirea
mîinilor — «DARCLÉE»*

*Pentru frumusețea mîini-
lor, acest produs cu efect
rapid contra iritațiilor și
asprimii epidermei. Hi-
dratează și catifelează,
pătrunzînd ușor și profund
în epidermă. Special re-
comandabil în toate cazu-
rile care necesită spălarea
frecventă a mîinilor.*



ELECTROFAR
ROMANIA

Fabrică: lămpi cu vapori de mercur, lămpi fluorescente, balasturi pentru lămpi cu vapori de mercur, balasturi inductive, startere, întrerupători cu mercur, lămpi de semnalizare, încercătoare de tensiune și diverse produse electrovid.

Marca Uzinei — **ELECTROFAR** — s-a impus pe piața internă și externă prin calitatea produselor.



almanah editat de revista „cinema“

și îngrijit de

RODICA LIPATTI

redactor responsabil

ADINA DARIAN

prezentarea artistică

RADU GEORGESCU

ADINA TOMESCU

prezentarea grafică

ION FĂGĂRĂȘANU

Tiparul: Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii“ București

Exemplarul 15 lei

CEC!

COMOD
CIVILIZAT
SIGUR

vă
asigurați
prin
CEC



achitarea
telefonului
a
taxelor
pentru
lumină și
alte plăți



almanah cinema '70